Musikgeschichte

# Die Sakralszenen der deutschen Oper des frühen 19. Jahrhunderts

## Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät
der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster

vorgelegt von
Ernst Alfred Slanina
aus Münster (Westf.)

1935
Buchdruckerei Heinrich Pöppinghaus o. H.-G., Bochum-Langendreer.

Dekan: Herr Prof. Dr. Baumstark.
Referent: Herr Prof. Dr. K. G. Fellerer.
Korreferent: Herr Prof. Dr. G. Müller.

Tag der mündlichen Prüfung: 25. Juni 1934.

Meinen lieben Eltern in tiefer Dankbarkeit!

Die Sakralszenen der deutschen Oper des frühen 19. Jahrhunderts.

## I. Das Sakrale entwickelt aus Religiosität und romantischer Kunstauffassung des beginnenden 19. Jahrhunderts mit seinen Merkmalen in der deutschen Operndichtung.

Von den Repräsentanten des Rationalismus waren alle von der Vergangenheit überkommenen Strebungen nach menschlicher Gemeinschaft negiert und gegen alle als Losungswort und neue Ausdrucksform die „individuelle Freiheit“ erhoben worden. Individuelle Freiheit aber bedeutete der Aufklärung soviel wie Freiheit der Vernunft, der klaren wissenschaftlichen Erkenntnis, — vernünftiges Denken wie auch vernünftiges praktisches Handeln. Die von ihr anerkannte Wirklichkeit war von jedem Seinsanspruch einer Unendlichkeit und Übernatürlichkeit aufs Strengste getrennt und geschieden. — Erst dem Irrationalismus in Sturm und Drang und in der Romantik war es vorbehalten, den stolzen Glauben der Aufklärung durch Nur-Denken und durch Nur-Vernunftsschlüsse auch die letzten und tiefsten Geheimnisse unseres Seins zu lösen, zu erschüttern. Für die Träger aber der neuen modernen Ideen, die nicht ihre Herkunft aus Aufklärungsrationalismus und Aufklärungspietismus verleugnen können, entsprang der neue Aufbau und Ausbau einer neuen Weltanschauung dem ungestümen Verlangen, nach Überwindung des gemeinen Standpunktes der Menschen, den Sinn aller Wirklichkeit über den „beschwerlichen Weg in das Innere des menschlichen Wesens“ zu deuten und zu erklären, d. h. diese Wirklichkeit im Bewußtsein zu suchen und zu finden [1]). Das Wort Fichtes kann für alle Repräsentanten dieser Zeit gültig sein, wenn er in einem Briefe an Friedrich Heinrich Jacobi schreibt: „Auch Sie suchen alle Wahrheit da, wo ich sie suche im innersten Heiligtum unseres eigenen Wesens.“ Jean Paul faßt in ähnlicher Weise das Wesen der „modernen Zeit“ in seiner „Vorschule der Ästhetik“ (1804), wenn er betont: „Es ist noch ähnlicher als ein Gleichnis, wenn man das Romantische das wogende Aussummen einer Saite oder Glocke nennt, in welchem die Tonwoge wie in immer ferneren Weiten verschwindet und endlich sich verliert in uns selber, in unser innerstes heiligstes Wesen, und obwohl außen schon still,

---

1) Vgl. dazu: Rudolf Haym: „Die romantische Schule“, Berlin 1914. Oskar Walzel: „Deutsche Romantik“, Leipzig 1918 und vor allem Julius Petersen: „Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik“, Leipzig 1926.

noch innen läutet.“ Schon im poetischen Gleichnis Jean Pauls, in dem er das Wesen der Romantik zu charakterisieren sucht, kann man ein regelrechtes Bekenntnis zum Klang, zur Welt der Töne, zur Musik erblicken.

Deutlicher aber, tiefgreifender legt Wilhelm Heinrich Wackenroder diese innere Verbindung und Verquickung von Romantik und Tonkunst dar, jener Künstler, der von glühendster Liebe vor allem zur Musik erfüllt, trotz seiner verhältnismäßig wenigen Schriften in vollkommener Weise von seinen Anschauungen und Strebungen Zeugnis ablegt. Seine beiden von seinem Freunde Ludwig Tieck herausgegebenen Werke „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ und „Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst“ [2]) bieten uns eine bunte Auswahl von Aufsätzen über Poesie, Malerei und Musik, auf die wir uns im Laufe unserer Arbeit, besonders bei der Entwicklung des Sakralen, das in charakteristischer Weise seinen Ausdruck in der romantischen Operndichtung finden sollte, zu stützen haben. — Wackenroder bedingt, wie Heinrich Wölfflin in seinem Beitrag zu den „Studien zur Literaturgeschichte“ [3]) für Michael Bernays (Hamburg und Leipzig 1893) betont, nicht allein die romantische Kunstauffassung, sondern ist nur als Organ dieser weitverzweigten Bewegung mitbestimmend. Trotzdem ist aber der kunstbegeisterte schwärmerische Jüngling einer der ersten und zugleich typischsten Repräsentanten einer „Kunstreligion“, wie sie sich weder bei Winckelmann noch bei Lessing, weder bei Herder noch bei Heinse äußern kann. — Es soll hier der Versuch gemacht werden unter Zugrundelegung von Wackenroders Schriften [4]) in das eigentümlich innere Wesen dieses Zusammenhangs von Religion und Kunstauffassung einzudringen. Zugleich soll mit dem Entwickeln und Erfassen des Wesens von „Kunst und Religion“ und ihrer Fundamente die sich in fast allen Opernlibretti der Zeit von ca. 1800—1850 mehr oder minder widerspiegelnden Gedanken und feststellbaren inneren Verbindungslinien und Beziehungen zu ihr aufgedeckt werden. — Freilich kann bei Wackenroder, der die Systematik haßt, von einer festumrissenen strengen Anschauungsform im Sinne eines Systems in keiner Weise die Rede sein. Uns bleibt es daher überlassen, nur einiges durch seine

---

[2]) Wichtig ist das Vorwort L. Tiecks zur II. Ausgabe der „Phantasien“ über seinen Freund (Ausgabe von 1814).

[3]) „Studien zur Literaturgeschichte“, Michael Bernays gewidmet von Schülern und Freunden. Hamburg und Leipzig 1893. Beiträge Heinrich Wölfflin: „Die Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders.“

[4]) Wackenroders Werke herausgegeben von: Schellenberg, Potsdam 1925; W. H. Wackenroder in A. Stockmann: „Die deutsche Romantik“ I. Band 1921; II. Band 1923; Gottfried Salomon: „Das Mittelalter als Ideal in der Romantik“ 1922; Josef Gregor: „W. H. Wackenroder“ S. J. M. G. 1908/09; Anton Büchner: „W. H. Wackenroder“ in „Die Musik“ 1911/12 (II). R. Wolkan veröffentlichte ein Reisetagebuch Wackenroders von 1793. (Süddeutsche Monatshefte 1912, IX, II. 262 ff.).

wichtigsten und charakteristischsten Ausführungen besonders in den Schriften musikalischer Art über diese „Kunstreligion“ festzustellen und nachzuweisen. — Die Ausdrucksweise der Religiosität Wackenroders ist ungekünstelt und ungezwungen. Schlicht und einfach, ganz natürlich gibt er uns über sein „Inneres“ Aufschluß, und dies um so mehr, weil er nie daran gedacht hat, seine Schriftchen dem Druck zu übergeben und sie auch so andern als seinen liebsten und vertrautesten Freunden zugänglich zu machen.

Wackenroder betont: „Wer das, was sich nur von innen heraus fühlen läßt, mit der Wünschelrute des untersuchenden Verstandes entdecken will, der wird ewig nur Gedanken über das Gefühl und nicht das Gefühl selber entdecken, und wer die schönsten und göttlichsten Dinge im Reiche des Geistes mit seinem Warum und dem ewigen Forschen nach Zweck und Ursache untergräbt, der verehrt eigentlich nicht die Schönheit und Göttlichkeit der Dinge selbst, sondern die Begriffe, als die Grenzen und Hülsen der Dinge, womit er seine Algebra anstellt“. Diese schlichten Worte, die Wackenroder in seiner Schrift über „das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst“ [5]) ausspricht, kennzeichnen als Grundzug seiner Religiosität, jenes einfache und schlichte Gefühl der Ehrfurcht und Verehrung, das uns dem Göttlichen nahebringt und die Frage nach dem Warum ausschließt, weil sie ja doch nur die göttlichen Dinge untergraben und nie das Wahre Göttliche selbst treffen würde. „Das schlichte Gefühl aber der Ehrfurcht ist die köstlichste Gabe, die uns der Himmel verliehen hat; es schmelzt unser ganzes Wesen um und das wahre Gold wird daraus zu Tage gebracht“ [6]).

In „einigen Worten über Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst“ spricht Wackenroder von Gott selbst. Auch in ihnen spiegelt sich seine schlichte, echte, reine, durchaus kindliche Religiosität wider, wenn er sagt: „Der Schöpfer, welcher unsere Erde und alles, was darauf ist, gemacht hat, hat das ganze Erdenrund mit seinem Blick umfaßt und den Strom seines Segens über den ganzen Erdkreis ausgegossen. — Auch der Mensch ist in tausendfacher Gestalt aus Seiner schaffenden Hand gegangen: — die Brüder eines Hauses kennen sich nicht und verstehen sich nicht; sie reden verschiedene Sprachen und staunen über einander — aber Er kennt sie alle und freuet sich aller. Auf mancherlei Weisen hört er die Stimmen der Menschen von den himmlischen Dingen durcheinander reden und weiß, daß alle —, alle, wär' es auch wider ihr Wissen und Willen, — dennoch Ihn, den Unnennbaren, meinen“ [7]). — Oder wie einfach und schlicht ist sein Glaube, seine Ehrfurcht, seine Verehrung, sein Gebet zu

---

[5]) Als Quelle für das Rein-Musikalische ist einiges aus der Musikgeschichte von Forkel benutzt.

[6]) Wackenroders Schrift über: „Die Größe des Michelangelo Buonarotti“ (Quelle Vasari).

[7]) Bei Wackenroder finden sich oft derartige Anklänge an die Bibel.

Gott, wenn er in dem Schriftchen „Von zwei wunderbaren Sprachen und deren geheimnisvoller Kraft“ sagt: „Vermag der schwache Mensch die Geheimnisse des Himmels aufzuhellen? Glaubt er verwegen ans Licht ziehen zu können, was Gott mit seiner Hand bedeckt? Darf er wohl die dunklen Gefühle, welche wie verhüllte Engel zu uns herniedersteigen, hochmütig von sich weisen? — Ich ehre sie in tiefer Demut. Ich falte die Hände und bete an.“

Stellen wir aber die Frage nach der Offenbarung Gottes, nach der ersten ursprünglichsten sogar, die den menschlichen Fähigkeiten am gemäßesten ist, so sagt uns Wackenroder schlicht und einfach: „Seit meiner frühen Jugend her war mir die Natur immer das gründlichste und deutlichste Erklärungsbuch über sein Wesen und seine Eigenschaften“ [8]). Das Säuseln in den Wipfeln des Waldes, ein schönes Tal, eine grüne Wiese von dem blauen Himmel beschienen, all diese Dinge lassen seinen Geist von der Allmacht Gottes innig erfüllen und seine Seele reinigen und läutern. Diese bewußt einfache, nicht in systematischen Abhandlungen, sondern in anspruchslosester Unmittelbarkeit sich gebende Religiosität, läßt ihn auch mit feinsinnigster intuitivster Erkenntnis an das innerste Erleben der Seele heranreichen. Jegliche Systematik und Schematik hätte dieses unmöglich vermocht und damit wäre auch eine solch' innige Umschlingung und Verbindung von Kunst und Religion, wie sie später in den Sakralszenen vor allem der romantischen Oper in Erscheinung treten sollte, niemals zustandegekommen.

Ähnlich wie in der Religion wendet sich Wackenroder auch in seiner Kunstauffassung gegen jegliches System. Die selbstbewußten Erklärungen der Theoretiker seiner Zeit sind ihm verleidet, und besonders sind es die Schriften Mengs und Ramdohrs [9]), die von ihm angegriffen und verworfen werden. Wackenroder setzt an die Stelle der systematisch zu erlernenden Kunst das Gefühl und die Empfindung, die ihm ein künstlerisches Erleben gestatten, das er dann genau so aus dem Irdisch-Alltäglichen hervorgehoben wissen will wie das rein religiöse. „Kunstwerke passen in ihrer Art so wenig als der Gedanke an Gott in den gemeinen Fortfluß des Lebens. Sie gehen über das Ordentliche und Gewöhnliche hinaus, und wir müssen uns mit vollem Herzen zu ihnen erheben und sie verehren“ [10]). — Um diese innere Erhebung aber und die daraus folgende Verehrung des Kunstwerks zu erreichen, ist es nötig, sich in den inneren Geist des

---

[8]) Vgl. die Schrift: „Von zwei wunderbaren Sprachen und deren geheimnisvoller Kraft“. (Innere Beziehungen machen sich in dieser Schrift Wackenroders zu Schillers philosophischen Briefen geltend).

[9]) Vor allem Ramdohrs „Charis oder über das Schöne und die Schönheit“ (1793) und „Venus Urania“, aber auch Mengs Eklektizismus und besonders seine Darlegungen über Albrecht Dürer werden verurteilt.

[10]) Wackenroder: „Die Werke der großen Künstler der Erde“.

Kunstwerks hineinzuversenken, sich in seinen Charakter einzuschmiegen. „Es ist nicht genug, ein Kunstwerk zu loben: „es ist schön und vortrefflich", denn diese allgemeinen Redensarten gelten auch von den verschiedenartigsten Werken; — wir müssen uns jedem großen Künstler hingeben, mit seinen Organen die Dinge der Natur anschauen und ergreifen und in seiner Seele sprechen können: „das Werk ist in seiner Art richtig und wahr" [11]).

Mit dieser Hingabe an das Kunstwerk erleben wir aber im künstlerischen Erlebnis nicht nur das künstlerische Motiv an sich, sondern es wird vor allem das Bild des Künstlers selbst, die Empfindung seines menschlichen Herzens, sein Geist und seine Persönlichkeit uns offenbar und gegenwärtig. „Die Kunst schließt uns die Schätze in der menschlichen Brust des Künstlers auf und zeigt uns, was an ihm edel, groß und göttlich ist" [12]). Noch prägnanter ist derselbe Gedanke in folgenden Worten skizziert: „Bedenk' einmal, was es schön ist, die Männer, die Du nach ihrer verschiedenen Art den Pinsel zu führen kennest, nun auch nach ihren verschiedenen Charakteren und Sitten kennen zu lernen. Beides fließt Dir dann in ein Bild zusammen; und wenn Du die mit ganz trockenen Worten erzählten Künstlergeschichten mit dem rechten innigen Gefühle fassest, so wird eine herrliche Erscheinung, nämlich der Künstlercharakter vor Dir aufsteigen" [13]). — Erinnern wir uns. In ähnlicher Weise wie Wackenroder für das wahre und reine religiöse Erleben die unbedingte Hingabe an das religiöse Erlebnis gefordert hatte, um das Wahre Göttliche selbst zu erkennen, will er auch hier für die Kunst ein Hineinversenken und Hineinfühlen in das Kunstwerk, um neben dem künstlerischen Motiv an sich vor allem den Künstler selbst zu entdecken, dessen Leben, Gesinnung und Anschauungen sich ihm in seinem Kunstwerk widerspiegeln [14]).

---

[11]) Wackenroder: Die Größe des Michelangelo Buonarotti" (Quelle Vasari). Vgl. dazu: E. Dessauer: „Wackenroders Herzensergießungen in ihrem Verhältnis zu Vasari". Berlin 1907.

[12]) Wackenroder: „Zwei wunderbare Sprachen". (Natur und Kunst).

[13]) Wackenroder: „Die Malerchronik". (Quelle vor allem Vasari, Bellori, und Malvasia).

[14]) Goethe äußert sich sehr abfällig über die Ansichten Wackenroders und sagt in seinen Annalen u. a.: „Wir vernahmen in unseren Sälen, daß ein neues Büchlein vorhanden sei, welches viel Eindruck mache; es bezog sich auf Kunst und wollte Frömmigkeit als alleiniges Fundament derselben festsetzen. Von dieser Nachricht waren wir wenig gerührt; denn wie sollte auch eine Schlußfolge gelten, eine Schlußfolge wie diese: einige Mönche waren Künstler, deshalb sollen alle Künstler Mönche sein." Goethe kommt dagegen den eigentlich ausübenden Künstlern schon etwas eher entgegen, wenn wir z. B. an die Maler Caspar David Friedrich und an Philipp Otto Runge denken. Runge hatte folgende Grundsätze für die Schöpfung eines wahren und edlen Kunstwerks aufgestellt: 1). Unsere Ahnung von Gott; 2). Die Empfindung unserer Selbst im Zusammenhange mit dem Ganzen und aus diesen beiden 3). Die Religion und die Kunst; das ist, unsere höchsten Empfindungen durch Worte, Töne oder Bilder auszudrücken. (Vgl. über

Versuchen wir nun das innere Verhältnis von Kunst und Religion, wie es sich uns bei Wackenroder offenbart, in seinen Grundzügen und Grundbedeutungen festzustellen und zu erfassen. In einer wichtigen zusammenfassenden Stelle in der Schrift von den „Zwei wunderbaren Sprachen und deren geheimnisvoller Kraft“ sagt er: „Die eine der Sprachen, welche der Höchste selber von Ewigkeit zu Ewigkeit fortredet, die ewig lebendige unendliche Natur, zieht uns durch die weiten Räume der Lüfte unmittelbar zu Gott hinauf. Die Kunst aber schließt uns die Schätze in der menschlichen Brust auf, richtet unseren Blick in unser Inneres und zeigt uns das Unsichtbare, ich meine alles, was edel, groß und göttlich ist, in menschlicher Gestalt.“ — An anderer Stelle [15]) sagt er: „Die Kunst vergleiche ich Spuren von himmlischen Funken, die von Gott, dem Schöpfer aller Dinge, ausgehn und durch die Brust des Menschen hindurch in dessen kleinere Schöpfungen übergehen, aus denen sie dem großen Schöpfer wieder entgegenglimmen.“ — Kunst und Religion (die unendliche Natur aber gilt ihm nur als das Erklärungsbuch des Religiösen) sind ihm also die beiden Sprachen des Höchsten. Sie sind ihm die Erscheinungs- und Offenbarungsformen des „fernen Reichs“, des „Landes seiner heiligen Ruhe“. Wo sie sich vereinigen, ergießt sich aus ihren zusammenfließenden Strömungen der schönste Lebensstrom. Kunst und Religion, sie sind ihm zwei große göttliche Wesen, die besten Führerinnen in unserem Leben. Mit dem Zusammenwirken dieser beiden engverwandten Mächte

---

Runge Näheres: A. Aubert: „Runge und die Romantik“ Berlin 1909 und W. Rosch: „Ph. O. Runges Kunstanschauung und ihr Verhältnis zur Frühromantik.“ Straßburg 1909.

Interessant ist ferner in diesem Zusammenhang die Stellung Wilh. Heinses. (Sämtliche Werke herausgegeben von Karl Schüddekopf 1903/10.) In seiner „Hildegard von Hohenthal“ legt er Lockmann die Worte in den Mund: „Die Musik ist eine Kunst, die das allgemein ausdrückt, was die Sprache oft nur rauh und eckicht andeuten kann.“ Und Hildegard fährt fort . . . und drückt so eigenes geistiges Leben im Menschen aus, daß es jeder anderen Sprache unübersetzbar ist.“ Deswegen räumt Heinse auch den Darstellern dieser Kunst eine besondere Stellung ein, wenn er sagt: „Der Tonkünstler stellt hauptsächlich Gefühle im Menschen dar, deren Zartheit und leises Wehen, Stärke und Feuer, Süßigkeit und Bitterkeit, Mattigkeit und Mutwillen. Er stellt aber auch am mehrsten seine eigene Wirklichkeit dar, — mehr noch als der Dichter. Bey einem Tonkünstler ist der eigene Charakter merklicher als bey jedem anderm.“ Heinses musikaesthetische Anschauungen haben sich von seinen Dialogen angefangen bis zur „Hildegard von Hohenthal“ wohl vertieft, aber kaum im Prinzip geändert. Während in der Person des alten Reinhold Heinses frühere Ansichten zum Ausdruck gelangen, ist Lockmann der Repräsentant seiner neueren, entwickelteren musikaesthetischen Anschauung. Vgl. dazu: Paul Moos: „Philosophie der Musik von Kant bis Eduard von Hartmann“, 2. Auflage 1922; ferner H. Nehrkorn: „W. Heinse und sein Einfluß auf die Romantik“, Diss. Göttingen 1904 und besonders Alb. v. Lauppers „Musikaesthetik Wilh. Heinses, Quellenstudie zur Hildegard von Hohenthal“. Diss. Greifswald 1912.

[15]) In der Schrift: „Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst.“

und lebensnotwendigen Faktoren erfassen wir das Wesen alles Seins, der tiefste Sinn wird uns im Dasein intuitiv geoffenbart.

Zugleich aber mit dem Gedanken der Offenbarung des Göttlichen und Ewigen durch Kunst und Religion spielt noch ein bedeutsames Moment in diesen Zusammenhang hinein, das alle Schriften Wackenroders durchzieht und in dem all seine Ausführungen gipfeln: der Gedanke der inneren Aufrichtung und Erhebung, der zur inneren Harmonie der Seele und damit zur Erlösung führt, jene Überzeugung, die später zur poetischen Grundidee verdichtet (wenn auch vorläufig noch nicht in vollkommenster Weise ausgebildet), ihren Ausdruck in der deutschen Operndichtung fand und besonders in der Opernliteratur von ca. 1800—1850 dominierte. — Genauso wie Wackenroder beim Gebet mit demütiger Sehnsucht auf die auserwählten Stunden harrt, wo der milde himmlische Lichtstrahl zu ihm herabfährt und die Hülle seiner irdischen Unbedeutenheit sprengt, sein edles Innere auflöst und erhebt, harrt er auch auf die seligen Stunden, wo ein edles Kunstwerk würdiglich seiner Seele zum Heile gereicht und sein Inneres mit höherer Offenbarung erleuchtet, die ihn über alle irdische Vergänglichkeit heraushebt. Und ebenso wie er nach einem Gebet innerlich frei, froh und freudig, edleren und reineren Herzens aufsteht und Hand anlegt an ein gutes Werk, so wird auch durch den Genuß eines edlen Kunstwerks eine Auflösung und Reinigung all seiner Gefühle erreicht, die eine innere Erhebung und Befreiung seiner Selbst bedingt und die Erlösung gewährleistet [16]).

So nimmt die Kunst, die über alle irdische Vergänglichkeit herausgehoben, die das ausspricht, was uns die „gewöhnliche Sprache“ nicht zu sagen vermag, die die Sehnsucht nach dem Unendlichen nach dem „fernen Reich“ stillt, die eine innere Erhebung und Befreiung des Menschen vom Bösen bedingt, den Charakter einer ins Ästhethische gewandten Erlösungsreligion an, wie sie in dieser Form bis Wackenroder noch von keinem angestrebt oder zum Ausdruck gebracht worden war. — Es ist verständlich, daß sich derartige Kunstanschauungen und -strebungen in ähnlicher Weise wie auf die deutsche Operndichtung der Frühoper des 19. Jahrhunderts auch auf die Schriften der Freunde und Zeitgenossen Wackenroders auswirken mußten. Vor allem ist es Ludwig Tieck, der Wackenroder tief verpflichtet ist und der seine Gedanken und Auffassungen aufgreift, ausbaut und umbildet. Tieck ist begeistert von der Kunstandacht und -frömmigkeit Wackenroders, und der bisher in skeptischen Stimmungen sich nicht klar werdende Dichter lernt die schlichte, einfache und natürliche Religiosität seines Freundes schätzen und an die Kunst als lebensnotwendigen Faktor für die Erhebung und Erlösung aus dem

16) Vgl. dazu Wackenroders Schrift: „Wie und auf welche Weise man die Werke der großen Künstler der Erde eigentlich betrachten und zum Wohle seiner Seele gebrauchen müsse.“

Irdisch-Alltäglichen glauben. Wenn auch die Anzahl von Tiecks Beiträgen zu den „Herzensergießungen“ nur gering ist, so lassen sie doch den tiefen Einfluß, den Wackenroder auf ihn ausübte, erkennen. Schon die erste Ergänzung [17]), die als Vorrede den „Herzensergießungen“ in der Tieck'schen Ausgabe vorangeschickt wurde, bezeugt, daß Tieck ganz in der Gesinnungs- und Empfindungswelt Wackenroders lebt. Tieck läßt durch den Klosterbruder, der aus der Einsamkeit eines klösterlichen Lebens diese Aufsätze schreibt, die Worte sprechen: „Aber immer dachte ich mit stillem, heiligen Schauer an die großen gebenedeiten Kunstheiligen; es kam mir seltsam, ja fast albern vor, daß ich die Kohle oder den Pinsel in meiner Hand führte, wenn mir der Name Raphaels oder Michelangelos in das Gedächtnis fiel.“ — Wackenroder hatte in seiner Schrift „Die Werke der großen Künstler der Erde“ den Genuß der edleren Kunstwerke dem Gebet verglichen, war niedergekniet und hatte durch seine Hingabe an das Kunstwerk eine Auflösung und Reinigung seines Gefühls erreicht und war mit aufgelöstem Herzen und mit reicherer Seele fortgeschritten. — Tieck greift den Gedanken Wackenroders von der Befreiung durch die Kunst in den Beiträgen „Sehnsucht nach Italien“ [18]) und „Ein Brief eines jungen florentinischen Malers Antonio an seinen Freund Jacobo in Rom“ [19]) vor allem im letzteren auf, bestärkt und bekräftigt ihn. Der Maler will vor den unsterblichen Werken der großen Künstler niederknien und ihnen allen seine Bewunderung und Liebe bekennen. Im Briefe schreibt Antonio: „Mit Liebe und unaussprechlicher Sehnsucht möchte ich jetzt Raphael umfangen. Heiße Tränen der Begeisterung, der reinsten Ehrfurcht treten in mein irdisches Auge und machen meinen Sinn himmlisch-trunken, wenn ich jetzt vor seinen Werken stehe und sie mir tief in Sinn und Herz einpräge. Ich kann nun wohl sagen, daß ich nun erst fühle, was die Kunst von allem übrigen Treiben und Arbeit der Menschen unterscheidet; ich bin reiner und heiliger geworden [20]).

In gleicher Weise wie bei den Herzensergießungen hatte Tieck freilich in mehr lebendiger, geschmückter, rhetorischer Form den Kunstbetrachtungen aus dem Nachlasse Wackenroders neue eigene Aufzeichnungen hinzugefügt und sie als „Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst“ in Hamburg 1799 erscheinen lassen. Auch diese Beiträge Tiecks spiegeln die Wackenroderſche Kunstreligion mit ihrer Gipfelung im Erlösungsgedanken der späteren romantischen Opern-

[17]) „An den Leser dieser Blätter“.

[18]) In der Tieck'schen Ausgabe der „Herzensergießungen“ nach dem Aufsatz „Raphaels Erscheinung“.

[19]) In der Tieck'schen Ausgabe nach „Der Schüler und Raphael“. Die zweifelhaften Beiträge Tiecks lasse ich fort.)

[20]) In diesen Zusammenhang spielt bei Tieck das Motiv der Liebe hinein, das aber nicht auf Wackenroder zurückführbar ist. Durch die Liebe zum Weibe findet Tieck einen Weg zur Anbetung der Kunst und zur Erlösung.

libretti, wenn auch zum Teil erweitert und umgebildet, manchmal sogar zum Oberflächlichen verallgemeinert, wider. Aus der Fülle der Beiträge kann ich nur die charakteristischsten Anklänge, Betonungen, Ergänzungen, Übertreibungen und Überbietungen angeben. Wackenroder hatte die Kunst aus dem irdischen Alltag herausgehoben und in ihr eine Sprache des Himmlischen gesehen. Tieck greift diesen Gedanken auf und räumt der Kunst himmlische Kraft ein, wenn er in dem Beitrag „Unmusikalische Toleranz“ sagt: „Welche Worte aber soll ich fassen und ergreifen, um die Kraft kundzumachen, die die himmlische Musik mit ihren vollen Tönen, mit ihren liebreizenden Anklängen über unser Herz erzeigt. Sie tritt unmittelbar mit ihrer Engelsgegenwart in die Seele und haucht himmlischen Odem aus.“

Auch die Beurteilung des Kunstwerks denkt sich Tieck in unseren Beiträgen ähnlich wie Wackenroder. Er betont, daß Glaube und Demut die wichtigsten Faktoren für das Verständnis eines edlen Kunstwerks und für seine Beschreibung sind. Genauso wie das Göttliche so beschaffen ist, daß der Mensch erst glauben muß, ehe er es verstehen kann, so ist ihm auch ein inniger Glaube in der Kunst die Voraussetzung zum wahren Urteil eines edlen Kunstwerks. „Glaube ist der Genuß, das Verstehen eines erhabenen Kunstwerks“, sagt er in seinem Aufsatz „die Symphonien“. Eng verbunden aber mit diesem Glauben und ebenso notwendig für das Verständnis des Kunstwerks ist die Empfindung der Demut. „Man muß sich erst unter den großen Geistern, die in der Kunst gewaltet haben, demütigen, ehe man ganz empfinden und dann beurteilen will.“ (Symphonien).

Die Natur war Wackenroder das Erklärungsbuch des Religiösen gewesen, und in ihr hatte ihn die Sprache des Göttlichen umfangen. Bei Tieck finden sich Anklänge an diese Religion der Natur, wenn auch die Natur im allgemeinen als Offenbarung des Religiösen nicht eine so große Rolle wie bei Wackenroder spielt. In seinem Beitrag „Ein paar Worte über Billigkeit, Mäßigkeit und Toleranz“ spricht Tieck vom Enthusiasmus, der das Göttliche in der Kunst erkennen läßt und vergleicht diese Begeisterung dem Gefühl, das die Wirkung der Naturkräfte wie die wohltätige majestätische Sonne und grünende Täler und Auen auf uns machen.

Letzten Endes gipfeln wie bei Wackenroder auch Tiecks Gedanken in der Erlösung des Menschen durch Kunst und Religion. Tieck sucht darin Wackenroder noch zu überbieten. Er kann nicht genug in seinen Gedanken und Empfindungen den Erlösungscharakter vor allem der Kunst betonen. Der Überschwang dieser Begeisterung tut sich bereits im Aufsatz „Raphaels Bildnis“ kund. Vor allem ist hier die Überbietung der Wackenroderschen Kunstandacht und Kunstfrömmigkeit durch die Anrede in der zweiten Person und durch viele biblische Anklänge erreicht. Er sagt von Raphael: „Kennst Du mich? Weißt

Du von mir? Immer schwanke ich und zittere, Dir zu begegnen, und dann bist Du wieder nahe an meiner Brust." Raphael und seine Kunst sind es, die Tieck in Verzagtheit und Verzweiflung Trost und Mut bringen. Wenn er in trüben Stunden verzagen will und die Welt ihm unglückselig dünkt, wenn nichts ihn dann aufrichtet, wenn seine Seele sich in Bangigkeit zusammenkrümmt und er ohne Hoffnung nach einem Troste die Arme ausstreckt, dann ruft er nach der Kunst als Trostspenderin.

In noch höherem Maße aber als die Malerei ist bei Tieck die Musik die Kunst, die das wahre Göttliche erkennen läßt, die uns letzten Endes die Erlösung bringt. Die Malerei ist nicht mächtig genug und ruft die Musik um Hilfe, um ihr ein großes Leben, Bewegung und Kraft zu leihen. Die Musik ist die himmlische Kunst, die den Menschen über alles erhebt. Tieck ruft in seinem Aufsatz „Die Töne" aus: „Oh, wie soll ich Dich genug preisen, Du himmlische Kunst! Ich fühle, daß hier Worte noch weniger wie bei allen übrigen Werken der Kunst genügen. Wie glücklich ist der Mensch, daß, wenn er nicht weiß, wohin er entfliehen, wo er sich retten soll, ein einziger Ton, ein Klang sich ihm mit tausend Engelsarmen entgegenstreckt, ihn aufnimmt und in die Höhe trägt!" Die Musik ist es, die von allen Künsten am meisten im Menschen die Sehnsucht nach Erlösung erwachsen läßt. In der Schrift, „die Symphonien" führt Tieck diesen Gedanken näher aus: „Ich habe mich immer nach dieser Erlösung gesehnt, und darum ziehe ich gern in das stille Land des Glaubens, in das eigentliche Gebiet der Kunst. Diese Erlösung findet er aber erst dann, wenn er sich ganz ihr hingibt. Jeglicher Zweifel verblaßt dann, alle Verworrenheit klärt sich, und wir werden in ein Land geführt, in dem die Lichtstrahlen allenthalben die lieblichste Ordnung verbreiten; diese spielenden Strahlen ergreifen auch unser Herz und beleben es mit neuer Kraft, alle die versiegten Brunnen des Trostes und der Freude ergießen sich wieder und rauschen erquickend über unseren Lebenslauf hin. Denn letzten Endes ist, wie Tieck uns in seinen „Symphonien" sagt, „die Tonkunst gewiß das letzte Geheimnis des Glaubens, die Mystik, die durchaus geoffenbarte Religion."

Aber bald genügt Tieck die unerkünstelte, einfache und natürliche Art seines Freundes nicht, seine Aufzeichnungen in Herzensergießungen niederzuschreiben. Er strebt nach höherer Ausdrucksform und sucht in einer erzählenden Dichtung „Franz Sternbalds Wanderungen, eine altdeutsche Geschichte" [21]) seine auf der Religiosität und Kunstauffassung Wackenroders aufgebauten Prinzipien weiter auszubauen. Tieck gelingt es oft glänzend in diesem Roman, sich der

---

[21]) Die gemeinsame Schilderung dieses Romans hatten sich Tieck und Wackenroder bereits in ihrem Erlanger Semester vorgenommen. Kurz nach dem Tode Wackenroders aber begann erst Tieck mit dem Roman.

sanften, schwärmerischen Art und Weise Wackenroders anzupassen [22]. Bei näherer Untersuchung jedoch bricht immer wieder die geziertere, überschwenglichere, wenn auch abwechslungsreicher und dichterisch gehaltenere Wiedergabe der Ideen gegenüber der unbegrifflichen, kindlichen, natürlichen und innigen Sprache Wackenroders hindurch. Im Allgemeinen finden sich in ähnlicher Weise wie in den „Herzensergießungen" und in den „Phantasieen" die Wackenroderschen Ideen übertrieben, vor allem wird wiederum die Erlösung des Menschen durch Kunst und Religion betont [23], zum Teil mit einer Erweiterung Tiecks, die das Motiv der Liebe hineinspielen läßt und eine Verbindung von Liebe und Religion gestattet. Dieser Gedanke war bereits in den „Herzensergießungen" im Briefe des florentinischen Malers Antonio an seinen Freund Jacobo in Rom angedeutet worden. Im „Sternbald" wird er wieder aufgegriffen und weiter ausgebaut. Im Hause des Kaufmanns Vansen in Antwerpen, der viele Gesellschaften abhält, wird besonders über Kunst gesprochen und ein Künstler hervorgehoben, der sich ungern von seinem Gemälde trennen will, weil er in das Antlitz der Mutter Gottes das Bild seiner verstorbenen Gattin malte. In ähnlicher Weise nimmt sich Franz Sternbald selbst vor, dem Altarbild eines Klosters die Gestalt seiner teueren Unbekannten zu geben, die er einst in seiner Kindheit flüchtig sah, der er Blumen schenkte und der sein ganzes Suchen und Streben auf seiner Wanderung durchs Leben gilt [24].

Diese Verbundenheit von Liebe und Religion trägt mit der Kunst zur Erlösung des Menschen bei, ein Gedanke, der später in den Libretti der romantischen Oper in die Tat umgesetzt werden sollte. Denn gerade in der Operndichtung wird der gläubigen, reinen, unschuldigen und aufopferungsvollen Liebe der Frau die größte Bedeutung zugemessen und ihre Kraft, den sündigen und schuldigen Mann zu erlösen, in charakteristischer Weise hervorgehoben. Bei Tieck geht nun dieser Gedanke soweit, daß er die Geliebte der Mutter Gottes vergleicht. Franz sagt zu Florestan über den Pilgrim, in Gedanken an seinen eigenen Verlust, an seine totgeglaubte Geliebte: „Wenn er wirklich geliebt hat, was kann er nur

[22] Der Einfluß von Goethes „Wilhelm Meister" und Heinses „Ardinghello" besonders im zweiten Teil soll dabei nicht verkannt bleiben.

[23] Vgl. zum Beispiel „Sternbald" S. 205, wo Sternbald zu Rudolf sagt: „Ich fühle es jedesmal, wie Musik die Seele erhebt, und die jauchzenden Klänge wie Engel mit himmlischer Unschuld alle irdischen Begierden fern abhalten. Wenn man an ein Fegefeuer glauben will, wo die Seele durch Schmerzen geläutert und gereinigt wird, so ist im Gegenteil die Musik ein Vorhimmel, wo diese Läuterung durch wehmütige Wonne geschieht."

[24] Vgl. auch in diesem Zusammenhang den Brief Sternbalds an Sebastian aus Straßburg, wo er für einen reichen Mann eine heilige Familie gemalt hat. Franz schreibt: „In der Mutter Gottes habe ich gesucht, die Gestalt hineinzuzeichnen, die mein Inneres erleuchtet, die geistige Flamme, bei der ich mich selber sehe und alles, was immer ist, und durch die alles vom lieblichsten Widerscheine verschönt und strahlend lebt."

noch in der Welt wollen? In seiner Geliebten ist ihm die ganze Welt abgestorben, nun ist sein ganzes Leben ein ununterbrochenes Andenken an sie, ein immerwährendes Opfer, das er der Schönsten bringt. Ja, seine Andacht vermischt sich mit seiner Liebe, seine Liebe ist seine Religion, und sein Herz bleibt rein und geläutert. Sie strahlt ihm wie die Morgensonne in sein Gedächtnis, — kein gewöhnliches Leben hat ihr Bild entweiht, und so ist sie ihm Madonna, Gefährtin und Lehrerin im Gebet."

Wackenroder war aber nicht nur bedeutend in seinem Einfluß für Tieck, selbst noch die Brüder von Schlegel sehen wir ihm verpflichtet. Der auf dem Gebiete der literarischen Kritik so begabte und in seinem Urteil so kenntnisreiche und vortreffliche August Wilhelm Schlegel war mit Wackenroders Schriften vertraut, und die einfache und doch so tiefsinnige Kunstanschauung des Klosterbruders macht sich bei ihm, wenn auch in etwas äußerlicher Weise, kenntlich. Am deutlichsten kommt dies in seiner Rezension über „Wackenroders Herzensergießungen" in der Jenaischen allgemeinen Literaturzeitung von 1796 zum Ausdruck. Er stimmt Wackenroder bei, daß er bei seiner Kunstanschauung nicht die modische Sprache anwendet, sondern ein fremdes Kostüm wählt, um seine Idee der Kunstreligion in schlichten und innigen Schilderungen wiederzugeben. Vor allem angehenden Künstlern und Liebhabern soll diese Kunstandacht verkündet werden, die eine selbstgefällige Beurteilung des Kunstwerks aufs Schärfste verurteilt, weil diese doch mehr auf einer fertigen Zunge als im Innern des Geistes wohnt. Und Schlegel fügt hinzu: „Es ist gewiß, man ist nicht eher befugt zu richten, bis man ein Kunstwerk ganz versteht, bis man tief in seinen und seines Urhebers Sinn eingedrungen ist. Dies ist aber nicht anders möglich, als wenn man alle eitlen Anmaßungen wegwirft und sich mit stiller Sammlung und liebevoller Empfänglichkeit des Gemütes der Betrachtung hingibt. Der Charakter eines Klosterbruders, dem die Kunst als eine Sache himmlischen Ursprungs gleich nach der Religion teuer ist, dem sie eine religiöse Liebe oder eine geliebte Religion wird, kam dieser Stimmung vielleicht am besten entgegen, um derartige Empfindungen und Gedanken auszusprechen."

Nachklänge dieser Wackenroderschen Kunstreligion finden sich selbst noch in dem zusammen mit seinem Bruder Friedrich herausgegebenen „Athenäum" [25]). Vor allem machen sich im ersten Stück des zweiten Bandes Beziehungen zu Wackenroder und auch zu Tieck geltend. Dieses Stück bringt unter dem Titel „Die Gemälde" in Gesprächsform (Louise, Waller und der junge Maler Reinhold

[25]) Die Gründung des Athenäums fiel in das Jahr 1798. Sie wurde durch die Freundschaft der beiden Schlegel mit Tieck und Schleiermacher begünstigt. Die Zeitschrift bestand in Berlin von 1798 bis 1800.

treten auf) eine Charakteristik einiger Gemälde der Dresdener Bildergalerie [26]). Nach einigen allgemeinen Erklärungen und Erörterungen über die Kunst, Kunstbetrachtung, über das Verhältnis der Malerei zu den anderen Kunstgattungen, über Landschaftsmalerei etc. beginnt Louise mit der Besprechung eines Familienbildes von Holbein. Holbein wird als Meister von klarem Geiste, der das Schöne male, aber auch durch wahrhaften Ausdruck das weniger Schöne idealisiere, gepriesen. Louise weist dann auf den großen Wert der Verbindung von Kunst mit dem Religiösen hin und hebt die Bedeutung der christlichen Motive für den ausübenden Künstler hervor, die gerade durch ihre Einfachheit und Natürlichkeit reiche Schätze bieten. Als Beispiel wird die Flucht Josephs nach Ägypten gegeben und die Verschiedenheit ihrer Auffassung von Ferdinand Boll und Trevisani gekennzeichnet. Es folgen die Schilderungen religiöser Kunstwerke von Pietro Perugino. Mit dem Vergleich der drei Magdalenen von Franceschini, Batoni und Corregio [27]) und der Beurteilung einiger nichtchristlicher Gemälde (von Leonardo, Rubens, Paul Veronese, Poussin und Cignani) wird zur Beschreibung des Christuskopfes des Hannibal Carracci und zuletzt zur Verherrlichung der sixtinischen Madonna übergegangen, die auf die Besucher der Dresdener Gemäldegalerie den größten Eindruck gemacht hat und deren Vollkommenheit, Reinheit und Keuschheit gepriesen wird. — Das Festhalten aber dieser Eindrücke der christlichen Malerei geschieht nach August Wilhelm Schlegel am günstigsten durch die Verwandlung der Gemälde in Gedichte. Die Sonettform scheint ihm dafür die gebotenste. Der Sonettkranz „Ave Maria", „Christi Geburt" etc. [28]) klingt dabei wieder ganz an die Wackenrodersche Kunstfrömmigkeit und Kunstandacht an. Trotzdem aber erkennt man wie August Wilhelm Schlegel im Ausdruck sowohl wie in der Form nie an die ungekünstelte Innigkeit des Klosterbruders heranreichen konnte. Dafür war Schlegels Religionsauffassung nie derart vertieft, daß eine so innige Umschlingung von Kunst und Religion, wie sie sich bei Wackenroder gab, möglich gewesen wäre.

August Wilhelms Bruder Friedrich von Schlegel stützt sich in mancher Hinsicht auf Wackenrodersche Ideen von Kunst und Religion, vor allem in seiner Zeitschrift „Europa" (Frankfurt a/Main), wenn auch auf wesentlich breiterer Basis. Besonders der Aufsatz „Nachricht von den Gemälden in Paris", der

---

[26]) Die Gemäldebeschreibungen sind durch Caroline Schlegel gegeben; Wilhelm wetteifert mit ihr und bringt besonders die Verwandlung einiger Gemälde in Sonette.

[27]) Mengs „Magdalena" wird als unbedeutendes Kunstwerk abgelehnt. Auch Wackenroder hatte Mengs immer verurteilt.

[28]) Vgl. dazu auch die poetisierende Schilderungsart christlicher Gemälde „Die heilige Jungfrau mit dem Christuskinde und der kleine Johannes" und die „Anbetung der drei Weisen aus dem Morgenlande" in der Wackenroderschen Ausgabe von Ernst Ludwig Schellenberg. Vermutlich sind aber diese beiden Gemäldeschilderungen von Ludwig Tieck.

alle künstlerischen Aufsätze Friedrich von Schlegels in der „Europa“ überragt, klingt an die Wackenrodersche Kunstandacht und Kunstfrömmigkeit an. Nach der Beschreibung des Louvre und der Schilderung einiger Gemälde meist religiösen Inhalts von Fra Bartholomeo, Mantegna, Tizian, Andrea del Sarto, Vechio, Julio Romano faßt er unter allgemeinen Kapiteln und Gesichtspunkten vor allem Werke Correggios, Leonardos, Raphaels, Holbeins und Dürers zusammen. Genauso wie er den andächtigen, reinen, erhabenen und göttlichen Stil der alten italienischen Malerei und ihrer Meister lobt, aus deren Kunstwerken das Licht des göttlichen Malergeistes am hellsten durchscheint, hebt er später auch die Erhabenheit und anzubetende Göttlichkeit der Maler der vortrefflichen altdeutschen und niederländischen Gemälde z. B. von Eyck, Dürer, Holbein und Hemmerlinck hervor. Nachträge zu diesem Aufsatz finden sich durch die Hefte der „Europa“ verteilt, in denen ebenfalls Friedrich Schlegel wichtige Gesichtspunkte und Anschauungen über die Darstellung der Kunst gibt. So klingt es wieder ganz an Wackenroder an, wenn er im Nachtrag italienischer Gemälde mit der Absicht, zu dem großen Stil der alten italienischen und deutschen Schule zurückzukehren, von der Göttlichkeit der Malerei spricht, die eines der wirksamsten Mittel ist, sich mit dem Göttlichen zu verbinden und sich der Gottheit zu nähern. Gleichzeitig soll der Maler, um ein edles Kunstwerk zu schaffen, die Natur erforschen, besonders aber die Gottheit in der Natur. — Oder wenn er im zweiten Nachtrag alter Gemälde von der Kunst spricht, die ihre ursprüngliche Bestimmung hat, wie in alten Zeiten die Religion zu verherrlichen und die Geheimnisse derselben noch schöner und deutlicher zu offenbaren, als es durch Worte geschehen kann. Anklänge an die Wackenrodersche Kunstreligion finden sich auch dann, wenn er auf die Darstellung der Martyria hinweist, wo er über die Kunst sagt, daß sie nie von der Religion getrennt werden kann, ohne sich selbst zu verlieren [29]. Kehren wir zu Wackenroder zurück. Erinnern wir uns. Bei Wackenroder war noch am reinsten und prägnantesten der Gedanke ausgeprägt, daß neben der Reli-

---

[29]) Wenn auch keine direkten Beziehungen mehr zu Wackenroder vorhanden sind, so hat doch auch Novalis in seinem ganzen Wesen dem Wackenroder Verwandtes. Von zarter und stiller Gemütsart liegt auch in ihm jener träumerische und schwärmerische Zug, zu idealisieren, um glauben und verehren zu können. Seine Ansicht und Anschauung, seine Weltauffassung überhaupt ist wie bei Wackenroder im allgemeinen in Beziehung zum Religiösen gesetzt, und auch sein künstlerisch poetisches Empfinden ist mit dem Sinn für das Religiöse innig verbunden. Vor allem seine „6 Hymnen an die Nacht“ und seine „Geistlichen Lieder“ (darunter 2 Marien Lieder) erweisen die Tiefe und Unmittelbarkeit dieses Ineinanderfließens. — Ebenso wie Wackenroder und Friedrich von Hardenberg besitzt Friedrich Hölderlin ein schwärmerisches Verehrungsbedürfnis für alles Künstlerische. womit ein tiefes religiöses Empfinden, das in der Liebe zur Naturschönheit eine Bereicherung erfährt (die Natur ist ihm wie Wackenroder die Sprache des Göttlichen), parallel läuft. Seiner leicht überempfindsamen und verletzbaren Natur entsprechend aber erscheint alles in eine Stimmung von tiefer Schwermut und Sentimentalität getaucht.

gion auch der Kunst, besonders aber der Musik — die über alles Irdische hinausstrebend die Sehnsucht nach dem Unendlichen, Überirdischen und Göttlichen erweckt, unser Sehnen und Verlangen nach Trost und Erhebung erfüllt — Befreiungs- und Erlösungskraft innewohnt, wobei bei seinem Freunde Tieck noch das Motiv der Liebe, deren erlösende Macht vor allem durch die reine, unschuldige Frau charakterisiert ist, in diese Kunstreligon hineinspielt. — Die Erscheinungs- und Offenbarungsinhalte nun dieser Erlösungsreligion fanden ihren Eingang in die deutsche Operndichtung und sollten umso leichter in Form einer poetischen Grundidee besonders auf die romantische Oper übertragen werden, da die Repräsentanten der musikalischen Romantik tiefer als ihre Vorgänger im allgemeinen kulturellen Leben ihrer Zeit wurzelten und besonders zur deutschen Literatur Beziehungen hatten [30]).

Die Kunst der musikalischen Klassiker hatte sich im Wesentlichen auf das Musikschaffen allein beschränkt, und eine nähere Beziehung zu anderen Kunstgattungen war kaum zu Tage getreten. Mit der Jahrhundertwende aber geht der Erneuerung der Stoffwelt und des Lebensbildes entsprechend auch eine allmähliche Wandlung der Kunstauffassung und -anschauung parallel. Die Grenzen zu den anderen Künsten werden fließender, ja man erstrebt eine Annäherung der Künste untereinander und sucht Übergänge zu schaffen von einer Kunstgattung in die andere. Dadurch daß die musikalischen Romantiker eine bessere und sorgfältigere Erziehung genossen haben, erscheinen ihnen auch die anderen Künste schätzenswert, und die Überzeugung ihrer kulturellen Wichtigkeit bricht sich bei ihnen Bahn. In das fremde und ihnen so verwandte Stoffgebiet suchen sie einzudringen, und innige Beziehungen vor allem zur Dichtkunst werden geschlossen. Romantische Musiker wie E. T. A. Hoffmann, Weber, Spohr, Marschner, Schumann sind selbst, wenn auch nicht alle dichterisch, so doch vor allem schriftstellerisch tätig und besonders durch ihre hervorragend kenntnisreichen Kritiken wirken sie beinflussend auf die Entwicklung der späteren Oper [31]).

Gerade aber nun die Schriften Wackenroders, Tiecks und August Wilhelm und Friedrich von Schlegels verfehlen nicht ihre Wirkung auf ihr künstlerisches Schaffen und sind in hohem Grade für ihre künstlerische Entwicklung mitbestimmend. Auch sie oder vielmehr gerade sie suchen nach dem Unendlichen, das sie heraushebt aus dem Alltäglichen und das sie das Gewöhnliche im menschlichen Leben vergessen macht. Die Kunst, im höchsten Maße aber die Musik, ist es, die ihnen in ihrer allgemeinen Sprache ein höheres romantisches Sein gibt, die sie

---

[30]) Vgl. dazu Paul Moos: „Die Philosophie der Musik von Kant bis Eduard von Hartmann", II. Auflage 1922 und Ernst Glöckner: „Die Studien zur romantischen Psychologie der Musik", München 1909.

[31]) Vgl. dazu Näheres: Ehrenhaus: „Romantik und modernes Musikdrama". In der „Musik" 1912/13.

in eine höhere romantische Sphäre entrückt und die ihnen als Geheimnis der himmlischen Liebe Trost und Frieden spendet. So mahnt es wiederum ganz an Wackenroder und Tieck, wenn E. T. A. Hoffmann in seinem Aufsatz über Beethovens Instrumentalmusik" sagt: „Die Musik schließt den Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußeren Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle bestimmten Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben." Oder wenn Hoffmann die Musik mit der Religion verbindet und sie zum Lobe des Schöpfers erklingen läßt: „Die Ahnung des Höchsten und Heiligsten, der geistigen Macht, die den Lebensfunken in der ganzen Natur entzündet, spricht sich hörbar aus im Ton, und so wird Musik, Gesang der Ausdruck der höchsten Fülle des Daseins — Schöpferlob! Ihrem inneren, eigentümlichen Wesen nach ist daher Musik, religiöser Kultus und ihr Ursprung einzig und allein in der Religion, in der Kirche zu suchen und zu finden." (Beethovens Instrumentalmusik).

Wie bei Wackenroder und Tieck gipfeln auch Hoffmanns Ausführungen über die Musik letzten Endes in dem Erlösungsgedanken, so wenn er in dem Aufsatz „Ombra adorata" [32]) von der Musik spricht, die seinen Schmerz löst in wehmütige Sehnsucht, die himmlischen Balsam in alle Wunden gießt. „Alles war vergessen, und ich horchte nur entzückt auf die Töne, die, wie aus einer anderen Welt niedersteigend, mich tröstend umfingen." Oder wenn er im Aufsatz „Alte und neue Kirchenmusik" den Wunsch ausspricht, daß die Musik „frei und kräftig ihre Seraphisschwingen regen soll, um aufs neue den Flug zu dem Jenseits zu beginnen, das ihre Heimat ist und von dem Trost und Heil in die unruhvolle Brust des Menschen hinabstrahlt." In den Erlösungsgedanken spielt dann oft wieder wie vor allem bei Tieck das Liebesmotiv hinein, so wenn Hoffmann in „Don Juan" sagt: „Ich habe dich verstanden: dein Gemüt hat sich im Gesang mir aufgeschlossen. Ja, ich habe dich gesungen, sowie deine Melodien ich sind." Oder wenn er von der vom Himmel gesegneten Sängerin [33]) in „Ombra adorata" spricht, die ihm durch ihren Gesang Trost spendet und ihn aus den gemeinen Alltag heraushebt: „In einer nie gefühlten Begeisterung erhebe ich mich dann mächtigen Fluges über die Schmach des Irdischen; alle Töne, die in der wunden Brust im Blute des Schmerzes erstarben, leben auf und bewegen und regen sich und sprühen wie funkelnde Salamander blitzend empor; und ich vermag sie zu fassen, zu binden, daß sie wie in einer Feuergarbe zusammenhaltend zum flammenden Bilde werden, das deinen Gesang — dich — verklärt und verherrlicht." Der Musik, die so des Komponisten Inneres mit ihren holdseligen Erscheinungen erfüllt, daß ein neues verklärtes Leben ihn schon

[32]) Crescentini komponierte die Arie „Ombra adorata" für die Oper „Romeo è Giuletta" von Zingarelli.

[33]) Mit der Sängerin ist Hoffmanns Geliebte Julia gemeint.

hienieden dem Drange, der niederdrückenden Qual des Irdischen entreißt [34]), die das „ferne Reich", das „Land des Glaubens" ist, ist es auch möglich, die Erscheinungen dieses Reichs der Unendlichkeit, die die Dichter eines Opernlibrettos in das Opernkunstschaffen aufnehmen und personizifieren, zu beleben und zu beseelen. So ist es verständlich, daß in einem Opernkunstwerk, in dem die Musik eine solch' große Rolle einnahm, die Erscheinungen dieses herrlichen romantischen Geisterreichs wie Engel, Teufel, Heilige, Selige ihren Eingang in das Opernlibretto fanden [35]).

Zugleich aber mit der den Charakter und Inhalt der romantischen Oper bestimmenden Grundidee, daß die Musik die Erscheinungs- und Offenbarungsform der Unendlichkeitssehnsucht, daß die Musik die Kunst des Jenseitigen ist, erwächst die Überzeugung, daß sie als Kunst des Unendlichen auch den Gedanken der unendlichen Liebe ausspricht, die durch ihre geheimnisvolle, überirdische Allmacht einigend und versöhnend alle noch so großen Gegensätze und Kluften zu überbrücken imstande ist. Diese Einigung und Versöhnung wird gleichwohl wegen ihrer scheinbaren Unerreichbarkeit als Erlösung empfunden. Die vertiefte romantische Kunstauffassung gipfelt so in einer Erscheinungsform von Erlösungsreligion, deren Ausdrucksweise nur nach den verschiedensten Persönlichkeiten der Künstler und Komponisten eine verschiedenartige ist. Der Erlösungsgedanke aber, (der vertieften romantischen Kunstauffassung entsprungen), weitet sich zu der den Inhalt des romantischen Opernkunstwerks bestimmenden poetischen Grundidee aus, die in tausend möglichen Varianten in mehr oder minder deutlicher Weise erkennbar fast alle Opernlibretti der Zeit (ca. 1800—1850) durchzieht. Im romantischen Opernkunstwerk erscheint nun die romantische Musik zum ersten Mal im Dienste dieser Erlösungsidee, deren Höhe- und Gipfelpunkt mit Wagners „Tristan" erreicht werden sollte, einem Wunderwerk, das Wagners ureigenstem Wesen am deutlichsten entspricht und einzigartig aus dem Musikschaffen der deutschen wie der europäischen Oper im 19. Jahrhundert überhaupt herausragt. Daß aber erst Wagner im Musikdrama die Erfüllung der romantischen Wesens- und Willensäußerung, ihres ganzen Fühlens und Denkens brachte und nicht schon im romantischen Opernkunstwerk der Erlösungsgedanke in letzter Konsequenz zu Ende gedacht und ihm eine feste künstlerische Basis gegeben wurde, lag im ganzen Wesen der deutschen romantischen Operndichtung begründet. Während im „älteren Opernideal", ohne bedeutendere seelische Stimmungen auszulösen, die Vertreter des bösen und guten Prinzips im Kampfe gegenübergestellt, Unter-

[34]) Vgl. „Ombra adorata".

[35]) Vgl. dazu H. v. Waltershausen: „Der Freischütz", Versuch über die musikalische Romantik, München 1920 und Martin Ehrenhaus: „Die Operndichtung der deutschen Romantik," Breslau 1911. Auch Jean Pauls: „Vorschule der Ästhetik" (1804), besonders was hier über den Aberglauben gesagt wird.

gang und Vernichtung des Bösen und Sieg und Belohnung des Guten gefordert wurde[36]), bringt die „moderne Opernkunstform“ dagegen infolge der vertieften Kunstauffassung, in ihrem heißen Verlangen und Streben nach dem Metaphysischen und Ewigen, neue Gestalten und Typen auf die Bühne, die in der Welt des Unendlichen heimisch sind. Aber dadurch, daß die Repräsentanten des romantischen Opernkunstwerks noch zum Teil in ihren Bestrebungen dem „älteren Opernideal“ Konzessionen machen und Bestandteile ihrer Formenwelt, wie vor allem das „glückliche Ende“ der Oper entlehnen und befürworten, bleiben sie im Hinblick auf die vollkommene Ausbildung der Erlösungsidee durch Richard Wagner, im Hinblick auf die Verwirklichung des künstlerischen Endziels an sich (Musikdrama) auf halbem Wege stehen. Noch in fast allen romantischen Opernlibretti ist dieser „glückliche Schluß“ als typisches Moment der „älteren Oper“ im weitgehendsten Maße ausgebildet, was uns jenen inneren Gegensatz zwischen dem Gewollten und Erreichten, zwischen der bestimmenden poetischen Grundidee der Erlösung und ihrer letzten Durchbildung und Vollendung erkennen läßt. Bei der Untersuchung und Prüfung der Opernlibretti tritt dies deutlich zu Tage. Den von Haus aus bösen Kaspar in Webers „Freischütz“ trifft des Himmels Strafgericht. Er wird durch die Freikugel, die Agathe zugedacht war, selbst getroffen. Drohend ballt er die Fäuste gen Himmel und stirbt unerlöst mit einem Fluch auf den Lippen. — Lysiart und Eglantine in der „Euryanthe“, die Repräsentanten des dämonisch-vernichtenden Prinzips gehen zu Grunde, ohne Erlösung erlangt zu haben. — Hans Heiling, der finstere Sohn der Königin der Erdgeister in Marschners bekanntester und lebensfähigster Oper, gibt die Herrschaft über seine Gnomen und Kobolde auf, um durch die aufopfernde Liebe einer irdischen Jungfrau zum Menschen zu werden, muß aber erkennen, daß er in seinem Streben und seiner Sehnsucht nicht verstanden wird und kehrt, ohne seine Erlösung erlangt zu haben, „gebrochenen Herzens“ in das Reich seiner Geister zurück. — Rebekka in Marschners „Templer und Jüdin“ findet keine Befreiung und auch Bois Guilbert, der als Gegenspieler des zur Rettung herbeigeeilten, für die Jüdin eintretenden Ivanhoes im Gottesgericht unterliegt, stirbt unentsühnt. — Das Streben des Vampyrs (Lord Ruthven) nach Erlösung findet keine Erfüllung. Die ihm vom Teufel gesteckte Frist, sein Leben zu verlängern, dadurch daß er drei Bräute der Hölle zuführt, läuft ab und unter Donner und triumphierendem Hohngelächter der höllischen Mächte stürzt er zusammen. — Selbst Spohr, dem in vielen Dingen so fortschrittlichen Meister, gelingt es nicht, sich von der überkommenen Form zu lösen und den Bann der mächtigen Operntradition zu brechen. Auch in seinen Meisteropern ist die Erlösungsidee nicht konsequent zu Ende gedacht und vollkommen ausgebildet. Trotzdem darf nicht geleugnet werden, daß starke Ansätze und Anläufe zur Durchführung in hohem

[36]) Vgl. dazu auch: Hermann Abert „Gesammelte Vorträge“, Halle 1929.

Maße sich geltend machen. Freilich bildet E. T. A. Hoffmanns liebliches Märchen, das in seiner Eigenart seinem Schöpfer am nächsten entgegenkommt, die erste wahrhaft romantische Oper „Undine“ einen charakteristischen Ausnahmefall. Neben Webers „Euryanthe“ kommt vielleicht dieses verhältnismäßig früh (Dresden Sommer 1813) entstandene Opernkunstwerk dem Musikdrama Richard Wagners am nächsten. Die liebliche Wasserfee gesellt sich nach höherem Willen unter das „närrische Menschengeschlecht“, um als seelenlose Jungfrau in der Liebe zu einem Manne eine Seele und damit ihre Erlösung zu erringen. Undine wird durch den Ritter Huldbrand von Ringstetten von ihrem Schicksal befreit. Huldbrand ist „durch des Himmels segensmildem Willen zum reinen Liebestod erkoren“ und beide werden im Jenseits vereint.

Erst mit Richard Wagner aber sollte der deutsche Meister erscheinen, der den Gedanken der Erlösung aufgriff, weiter entwickelte und ins Gigantische steigerte, um ihm eine dominierende Stellung in seinem ganzen Opernkunstschaffen und Leben überhaupt zuzuweisen.

Die Szenen aber in den Opern (ca. 1800—1850), in denen rein textlich auf diesen Erlösungsgedanken angespielt, in denen diese Grundidee weiter zur Entwicklung oder bereits zur Durchführung gelangt ist, mit anderen Worten, die „Sakralszenen“ dieser Opern, bilden auch der ganzen romantischen Auffassung gemäß entsprechende musikalische Kulminationspunkte, in denen der musikalische Gehalt des Erlösungsproblems zunächst unbewußt gefühlt, später bewußt verwirklicht und in rein musikalischer Form, vor allem in der Anwendung von streng und straff skizzierten „Leitmotiven“ zum Ausdruck gebracht ist [37]. Zugleich aber mit dem aus der romantischen Kunstauffassung geborenen Erlösungsgedanken spielt stets das rein kirchlich-religiöse Moment an sich als festester und mächtigster Grundpfeiler des Sakralen in diese Szenen hinein, jenes Fundament des Christentums, auf dem letzten Endes auch der Erlösungsgedanke der Romantik aufgebaut ist. Denn schließlich bildet den Kern der der romantischen Kunstauffassung entsprungenen Grundidee von Erlösung jene einfache und doch so tiefe Anschauung des Christentums, sich nicht den verborgenen Einflüsterungen des Schlechten und Bösen auszuliefern, sondern im Streben nach der Wahrheit Gott als die Quelle all unserer Segnungen zu erkennen und in dieser Erkenntnis in demütigem Gebet der Dankbarkeit und Danksagung an Gott unser Leben zu führen.

---

[37] Vgl. dazu auch den Aufsatz Wassermanns über Spohr D. M. 1909/10. Was hier über Spohr gesagt ist, gilt in mehr oder minder starkem Maße auch für die übrigen Romantiker.

## II. Die Sakralszenen.

Sehnsüchtig hatten die Romantiker über die Grenzen des Endlichen hinaus den Weg zum Unendlichen und Ewigen gesucht und nach den letzten Gründen bei der Erforschung des Überirdischen gestrebt. Stets aber bleiben sie sich durch die Erfahrung im menschlichen Leben des Gegensatzes zwischen ihren Strebungen und deren Erfüllung bewußt. Dieses Gefühl und die Erfahrung, nie die Quelle des Ideals ganz zu erfassen, nie das Ewige und Unendliche in vollkommenster Klarheit vor Augen zu sehen, diese Enttäuschung, daß ihre glühende Sehnsucht nach dem Unbewußten und Metaphysischen unerfüllt bleiben soll, daß ihr quälendes Verlangen nach Liebe nicht vollkommen gestillt werden soll, — mitbestimmt auch den merkwürdigen Charakter der romantischen Oper und läßt auf der einen Seite das böse, verneinende und zerstörende Element in Erscheinung treten, das auch rein musikalisch durch neue interessante und bedeutsame Klang- und Ausdrucksformen symbolisiert wird [38].

Das Bewußtsein aber, daß sie mehr ersehnen, verlangen und fordern, und nicht nur das Beschränken auf dieses Bewußtsein, die Überzeugung und die Festigkeit und Beständigkeit des Glaubens, die sie in der Musik die Kunst des Unendlichen und Ewigen erblicken lassen, die Überzeugung, daß die Musik zugleich auch die Offenbarungsform der unendlichen Liebe ist, die durch ihre geheimnisvolle, überirdische Macht unser Herz aus der irdischen Sphäre heraushebt und imstande ist, alle Zweifel zu bannen und alle Gegensätze versöhnend auszugleichen — mitbestimmt andererseits die Ausbildung des guten, edlen, erlösenden Prinzips, das letzten Endes in der christlichen Anschauung seinen Ursprung hat und in der romantischen Oper in den Sakralszenen, nach dem Können der Künstler mehr oder minder tief erfaßt und gestaltet, seinen Ausdruck findet.

Im Wesentlichen kann man, rein textlich-stofflich genommen, bei der Prüfung und Untersuchung der deutschen Opernlibretti (der Zeit von ca. 1800—1850) folgende 5 Arten von Sakralszenen unterscheiden:

1.) Die „Schwurszene und Schwerterweihe".

Neben den Schwurszenen, die als Einzelszenen von eindrucksvoller Wirkung sind und als organische Bestandteile der jeweiligen Oper oft Kulminationspunkte im Operngefüge abgeben, rücken auch Schwurszenen von Kollektivwirkung verbunden mit einer Weihe von Schwertern und Bannern

[38]) Vgl. dazu auch Istel: „Das Buch der Oper", Teilabschnitt „Romantische Oper". Auch das Komponieren für Bariton als die „charakteristische Stimme" des dämonisch-vernichtenden Prinzips gehört hierher.

in den Mittelpunkt der dramatischen Geschehnisse, die neben packenden Soldatenaufmärschen, Kampfszenen, Belagerungen, Erstürmungen etc. in die bunte Vielgestaltigkeit der Oper übernommen werden. Das Urbild dieser Schwurszenen und Schwerterweihen können wir in den Opern Gioacchino Antonio Rossinis, vor allem im „Maometto II“ [39]) (1820) als italienische Oper und in der Umarbeitung zum „Siège de Corinthe“ (1826) [40]) als französische Oper vorfinden. Besonders ragt die Weihung der griechischen Schwerter und Banner im dritten Akt der „Siège“ durch den griechischen Tempelwächter Hieros hervor, der die Griechen auf die ruhmreichen Taten ihrer Vorfahren, auf den heldischen Untergang des Königs von Sparta, Leonidas, im Engpaß der Thermopylen und auf den Sieg des athenischen Feldherrn Miltiades über das Landesheer der Perser bei Marathon hinweist und sie so vor ihrem Verzweiflungskampf gegen ihren Unterdrücker, den Sultan Mahommed II, den Belagerer Korinths, zu größten Heldentaten anspornt. Die Schwurszenen und Schwerterweihen dieser italienischen Opern werden wohl mit Recht als unmittelbare Vorbilder für die entsprechenden Szenen in den Opern Meyerbeers und seiner Richtung angesehen.

2.) Der „feierliche Zug“, der als Prozessionszug, Opferzug, Priester- und Mönchszug, Pilger- und Wallfahrerzug, Krönungszug etc. in den deutschen Opern (ca. 1800—1850) in Erscheinung tritt. Als wirkungsvolles Szenenbild ist er der dramatischen Idee der jeweiligen Oper dienstbar gemacht und wird für sie von weitreichender Bedeutung. Andererseits ist er als regelrechter Typus in den Opern Meyerbeers und seiner Richtung ausgebildet und oft ohne innere Ursache und Notwendigkeit in den Rahmen der Gesamthandlung gestellt. Ohne innere Verbindung und Beziehung zur dramatischen Grundidee der Oper wird dieses Szenenbild um seiner selbst, um der äußeren Wirkung willen, auf Kosten der inneren Überzeugung und Wahrheit im Gegensatz zu wilden Kampfszenen, Schlachthymnen, Soldatenaufzügen etc. gebracht. Nirgends so deutlich wie gerade in diesen Szenen tut sich bei Meyerbeer und seiner Richtung der Mangel an ernster künstlerischer Verpflichtung und seine Armut an innerer Überzeugung und Wahrheit kund, besonders dadurch, daß auch noch das Gefühl für echte, wahre und innige Religiosität fehlt, das die Sakralszenen eines Webers z. B. im „Freischütz“ durchdringt und sie zu Höhepunkten im Gesamtrahmen der Oper macht.

---

[39]) Text vom Herzog von Ventignano.

[40]) Text von Balochi und Goumet.

3.) Die „Gebetsszene“, die unter den Sakralszenen der deutschen Frühoper des 19. Jahrhunderts die wichtigste und bedeutendste Stellung einnimmt und in verschiedenartigster Form als Bittgebet, Preghiera, Dankgebet, Lob- und Festgesang, Hymne etc. zur besonderen Geltung gelangt. Neben dem stark betonten religiösen Grundton an sich dringt mehr oder minder in diese Szenen die echte romantisch-schwärmerische Sehnsucht und die das Gefühl stets umschlingende Naturromantik hinein. Durch das Ineinanderfließen von Naturgefühl und reinem, tiefen, wahrem religiösen Empfinden klingt ein stilles, verzücktes Gebet zum Himmel auf. — Andererseits finden sich Gebetsszenen, ohne Rücksicht darauf, ob sie organisch aus der dramatischen Idee herauswachsen, nach dem echt französischen Muster und System der Antithesen in die Oper eingestreut. Nicht selten ist neben einen lärmenden Trinkchor eine solche „Gebetsszene“ gestellt, und das System des möglich scharf erfaßten und alle Übergänge und Überbrückungen beiseite lassenden Gegensatzes, das einen möglichst spannenden Wechsel der heterogensten Szenenbilder in sich schließt und gewährt, weist auch in diesen Opern der Gebetsszene ihren bestimmten Platz an, oft mit einer dramatisch geradezu hilflosen Motivierung.

4.) Schon am Ende des 18. Jahrhunderts war die Erlösungsidee in den deutschen und französischen Opernlibretti verwertet worden, hatte aber immer nur als „spannende Zugabe“ eine unwesentliche Rolle gespielt und nie eine Vertiefung im christlichen Sinne erfahren. Erst die Romantiker hatten sie über das Endliche, Begrenzte hinausgehoben und zum Träger einer strengen, nach dramatischen Gesetzen logisch und stetig aufgebauten Handlung gemacht. Aus dieser Grundidee von Erlösung wachsen organisch auch die Trauungsszenen heraus, vielmehr können sie als höchster Ausdruck und höchste Ausbildung und Vervollkommnung dieser den Charakter der romantischen Oper bestimmenden Grundidee gelten. Damit ist zugleich auch ihre Stellung als bedeutsames und bedeutungsvolles Szenenbild gerade im Opernfinale gegeben. — Andererseits hat das französische Prinzip der um jeden Preis wirksamen Gegensätze auch in einigen deutschen Opern der Zeit deutliche Spuren hinterlassen, und ohne jede höhere dramatische Absicht wird im Scheine einer durchgehenden Grundidee auch die Verlobungs- und Trauungsszene in den Rahmen einer jähen Aufeinanderfolge von Augenblicksbildern eingespannt und jede nach ihrer Art zu besonderen Wirkungen ausgebeutet.

5.) Die „Sterbe- und Begräbnisszene“, die als feierliches wirkungsvolles Einzelbild in den Aufbau der Opern unserer Zeit (1800—1850) aufgenommen

und im Rahmen der Oper infolge ihrer besonderen Durchbildung und intensiven Ausdrucksgestaltung eine dominierende Stellung einnimmt. Neben den der jeweiligen Grundidee entsprechenden, in die szenische Aktion einbezogenen Abschnitten, wird sie vor allem der Grundidee der romantischen Oper im weitgehendsten Maße dienstbar gemacht, folgerichtig aus ihr entwickelt, um als Kernstück und charakteristischer Höhepunkt der ganzen Oper vor allem im Finale zur vollen Geltung zu gelangen. Fast alle diese Szenen gipfeln in der Vorstellung, in der sieghaften Gewißheit und im sieghaften Glauben, daß die Läuterung und Entsühnung eines der Schuld verfallenen Menschen durch die reine und unschuldsvolle, aufopfernde Liebe eines anderen gewährleistet und seine Rettung und Erlösung oft nur durch den reinen Liebestod für ihn möglich wird.

## III. 1.) Vergleiche von Sakralszenen bei den verschiedenen Komponisten.

### Schwurszenen, Schwerter- und Bannerweihen.

Unter den Sakralszenen der Frühoper des 19. Jahrhunderts werden für die Gestaltung der Operndichtung und der Struktur der einzelnen Opernlibretti überhaupt die Schwurszenen von weitreichender Bedeutung, die als Abschnitte, in denen wichtige und wirkungsvolle Vorgänge der Haupthandlung zur Geltung gelangen, in der Aneinanderreihung der Szenen des jeweiligen Werkes zur Vertiefung der Grundidee der Oper dienen. Zwar stehen dem Können und der Fähigkeit des Komponisten entsprechend nicht alle diese Szenen auf einer gleichen hohen Stufe, da auch zuweilen schon sprachliche Ausdrucksweise und Formgebung des Librettisten Nachlässigkeit verraten. Trotzdem aber bedingen sie als organische Bestandteile der Handlung in der Mannigfaltigkeit der Stoffwahl Opernausschnitte (in Form von Monologen, Duetten, Terzetten etc.), die unter Berücksichtigung der besonderen Charakteristik der Personen und eindrucksvoller Gestaltung der einzelnen Vorgänge größtenteils eine Steigerung des dramatischen Elements im Rahmen der Oper herbeiführen und zur Belebung des inneren Tempos der Handlung beitragen.

Die Schwurszene als Monolog findet in den 1. Akt (Nr. 4 b Finale) der Oper „Tannhäuser" des weniger bekannten Musikschriftstellers und Komponisten M a n g o l d Eingang, der dieselbe Stoffwelt nach Richard Wagner komponierte und sein Werk 1846 in Darmstadt zur Aufführung brachte. (Librettist: Eduard Dutter). — Tannhäuser ist trotz der Warnungen Eckehards und Innigis Venus in den Zauberberg gefolgt. Innigis, die Tannhäuser liebt, will ihm

nachgehen, um ihn zu retten, aber vor ihrem Eintritt schließt sich der Fels. Eckehard, der seinem Kinde befahl, nicht in den Berg zu gehen, macht das Zeichen des Kreuzes gegen die Felsenpforte und schwört im Namen des Dreieinen, Hüter des Zauberbergs zu sein, daß kein Mensch hinfür des Berges selige Halle betritt und der Verführungskunst der Hölle erliegen soll. — Eingeleitet wird die Sakralszene durch das Rezitativ Eckehards, das unbegleitet, nach den jeweiligen Versabschnitten durch kurze Orchesterwirkungen (lange, breite Akkorde der Bläser), die Bezug auf die vorhergehenden Worte nehmen, unterbrochen wird, wobei vor allem mit dem Gedanken an die von Eckehard verfluchten Felsen der Situationsmalerei weitgehendster Spielraum gewährt wird. Den Bläserwirkungen folgen bei dem Aufstecken von Tannhäusers zurückgebliebenem Schwert vor dem Felsen dumpfe, tief gehaltene Tremolowirkungen der Streicher, die in dynamischer Kontrastwirkung jeweils f bzw. p vorgetragen, von den langen, breiten Schritten der Bässe unterstützt, die Handlung Eckehards unterstreichen und auch das folgende Meno vivace durchziehen, in dem Eckehard schwört, für immer Hüter des Berges zu sein. In seine Worte, von den langanhaltenden Schritten der Bässe unterstützt, gehen auch die solistischen Wirkungen des Fagotts und der Oboe ein, die die dumpfe Stimmung der Streicher durchbrechen. Zu ihnen treten dann die kurzen, ganz leise gestoßenen Akkorde der Klarinetten und Hörner, wobei die Fagotte und Klarinetten später ihre solistische Wirkung aufgeben und ebenfalls mit den Worten „Du, hüte mir die Schwelle" in den Begleitungscharakter der übrigen Bläser, die teilweise Melodiekerne der Singstimmen entnahmen, übergehen. Nach dem Schwur umarmt, segnet und küßt Eckehard noch einmal seine Tochter, und mit einem kurzen Nachspiel, das Fagotte, Oboen und Hörner in kleineren solistischen Wirkungen zeigt und schließlich zum folgenden Andante der Szene, wo Innigis mit einem Blumenkranz den kreuzesförmigen Griff von Tannhäusers Schwert schmückt, die Überleitung bildet, schließt die Schwurszene Eckehards. — Der Monolog Eckehards ist in die Szene Nr. 4 unserer Oper gelegt und bildet ein wichtiges Moment zur Gliederung der Abschlußszene des ersten Aktes. Den ersten Teil des Finales macht die Verführungsszene Tannhäusers durch Venus aus, zu deren wildbewegten Chorwirkungen im Berge, auch dem Ballett der Mänaden, unser Monolog mit seinem feierlichen Charakter stark kontrastiert. Seiner ganzen Struktur gemäß bildet die Schwurszene Eckehards einen Opernausschnitt, der infolge seines mehr lyrischen Charakters den Fluß der Handlung hemmt, aber mit Rücksicht auf die Kontrastgestaltung der Oper in seiner Einzelwirkung für das vorhergehende Bild und auch den späteren Trinkchor wesentlich wird.

In der gleichen Oper Mangolds kommt eine Schwurszene in Duettform im Anfange des zweiten Aktes (Nr. 15) zur Geltung, in dessen Rahmen sie

als bedeutungs- und wirkungsvoller Opernabschnitt in Erscheinung tritt. Tannhäuser will sich von der Zaubermacht des Hörselbergs befreien. Venus sucht ihn vergebens zurückzuhalten dadurch, daß sie ihn darauf hinweist, daß ihm niemals Erlösung gewährt werden kann, weil er im Zauberberg gewesen. Bevor aber Tannhäuser Venus verläßt, muß er einen Eid schwören, „wiederzukommen, wenn er umsonst um die Lösung seiner Schuld gegangen". — Das Rezitativ der Venus, indem sie ihn auffordert, bei Nichtverheißung der Gnade zu ihr zurückzukommen, um auf ewig bei ihr zu bleiben, leitet den Schwur Tannhäusers ein. Das Rezitativ ist in seinen ersten Teilen unbegleitet, um die eindringliche Sprache der Venus hervortreten zu lassen. Erst mit dem Gedanken an den Schwur tritt eine Begleitung auf, die durch kurze Tremolowirkungen der Streicher den Worten der Venus Nachdruck verleiht, abgelöst später mit dem Gedanken an das Erbarmen und die Lösung der Schuld Tannhäusers durch lange und breite im pp gehaltene Akkorde der Bläser. (Fagotte, Klarinetten, 3 Tomben und Hörner). Mit dem Tempo moderato und der plötzlichen Crescendowirkung aller Instrumente zu den Höhepunkten „Willst Du mir dies geloben?" und dem Eide Tannhäusers „Ja, ich gelobe es" nimmt auch die musikalische Sprache einen höheren Flug. Die tiefgehaltenen dumpfen auf den Schwur hinweisenden Tremolowirkungen der Violinen und Violen durchbrechen in klaren und helleren Klangwirkungen die Bläser, aus denen sich kleinere Figuren des Fagotts und der Baßposaune, unterstützt durch Celli und Bassi herausheben. Mit dem Gedanken der Hoffnung auf Gottes Gnade finden sich Fagotte, Klarinetten und Oboen zu einer kleineren solistischen Gruppe zusammen (Bässe und Celli pizz.), die zu dem der Singstimme Tannhäusers entgegengestellten Chor (Sopran, Alt, Tenor, Baß) überleitet, der als Bekräftigung des Eides Tannhäusers gedacht ist und im Unisonocharakter gehalten, im stärksten Forte durch die Trombonen und Ophicleide zusammen mit den Fagotten und Hörnern begleitet wird. Fagotten, Klarinetten und Oboen gesellen sich dann noch die Flöten zu, die in solistischer Wirkung zum folgenden Allegro vivace Satz, dem Auftreten der von Amor geführten Kinder, überleiten. — Diese Schwurszene Tannhäusers wächst ganz organisch aus der Handlung der Oper Mangolds heraus und bildet ein Kernstück des zweiten Aktes unserer Oper. Im Ablauf der dramatischen Geschehnisse bildet die Szene einen Opernausschnitt, der das Räderwerk des Ganzen antreibt und seiner Struktur gemäß eine Steigerung der dramatischen Führungslinie im Rahmen unserer Oper bedingt, da mit dem Verlassen des Venusberges in Tannhäuser der Gedanke an seine Erlösung (als deren Mächte neben der treuen Liebe der Innigis auch die Wallfahrerchöre erscheinen) entwickelt wird, wenn dieser auch zunächst durch den Schwur an Venus gebunden erscheint.

In ähnlicher Weise wie die Schwurszene Tannhäusers und Venus im dramatischen Aufbau zur lebendigen, lebensvolleren, spannenden Gestaltung der Oper Mangolds beisteuerte, wird auch die Schwurszene einer stofflich völlig anders gearteten Oper, wie sie sich uns in Heinrich D o r n s „Rolandsknappen“ gibt, zum wichtigen Wirkungsmittel einer eindrucksvollen Handlungsführung. Es ist das Duett zwischen Alfonso und Johanna, die sich aufs neue trotz der Werbung des Knappen Ottfrieds und ihrer Zustimmung durch den König ewige Treue schwören und die Götter bitten, ihre Trennung zu vereiteln und ihrer Liebe Retter zu sein. — Nach einem kurzen instrumentalen Vorspiel der Flöten, Klarinetten, Fagotte, Hörner verbunden mit den Tr. Wirkungen der Timpani (in C und G), in dem die Flöten und Klarinette I leicht die Melodik der Solostimme Alfonsos vorwegnehmen, setzt der Sang Alfonsos an Johanna mit der Bitte um ewige Treue ein. Seine Bitte wird durch kurze Achtel der Violinen und der Viola verbunden mit kleineren Tremolowirkungen der Celli und Bassi mit Hinzunahme der Timpani untermalt. Mit den Worten der Liebe an Johanna gehen Bläserwirkungen in die Melodik der Singstimme ein, von denen die Flöten und Klarinette II Themenkerne der Melodik Alfonsos übernehmen, während die beiden Fagotte in kurzen Achteln zusammen mit den Violinen II. und Violen die Solostimme unterstreichen. Ein kurzes instrumentales Zwischenspiel mit besonderer Hervorhebung der Flöten, Klarinetten und Fagotte leitet dann zu Johannas Sang über, in dem die Melodik der Solostimme Alfonsos aufgegriffen wird (jetzt nur statt in C-Dur in G-Dur) und in dem sie ihm ihre Liebe versichert. Der kurze Satz Johannas ist im übrigen in ähnlicher Weise aufgebaut wie die Bitte Alfonsos. Beide Stimmen aber vereinen sich dann in dem Sang an die Götter, die sie bitten, ihrer Liebe Retter zu sein. In der Beziehung der Solostimmen zueinander fallen besonders Terz- und Sextintervalle in die Augen, durch die Wohlklang erzielt werden soll. Die Violinen I übernehmen dabei die Melodik der Tenorstimme, während Violine II und Viola, Bässe und Celli mit ihren kurzen 32tel Figuren mehr begleitenden Charakter tragen. Die Bläser treten hinzu, wobei besonders die Flöten Melodiekerne der Sopranstimme Johannas übernehmen und sie in charakteristischer Weise zu verwerten wissen, während die Hörner zunächst mit breiten Akkorden zur Illustrierung beitragen, um später, jeweils abgelöst durch solistische Wirkungen der Flöten, mehr in den Vordergrund zu treten. Mit der Wiederholung der Worte „Hört den Schwur, o Götter“ wird die Melodik der Szene erregter und bewegter, treffendere Harmonisierung läuft damit parallel. Die Flöten übernehmen neben den Violinen I die Melodik der Sopranstimme, und Klarinetten und Fagotte unterstreichen in gleichmäßigen 8tel Wirkungen, ebenso wie die übrigen Streicher, die Melodik der Solostimmen. Mit dem Aussetzen der Bläser übernimmt von den Streichern jetzt die I. Geige die Führung der

Sopranstimme, die II. die der Tenorstimme, wobei Viola, Bässe und Celli in breiten Begleitakkorden zur Illustrierung des Textes beisteuern. Mit der jeweiligen Wiederholung der Textworte des Schwurs wird durch jeweiliges Absetzen der Solostimme, durch Tremolowirkungen der Streicher (I. Violine wie Sopranstimme), durch bewegtere Melodik der Holzbläser, von denen die Klarinetten die Melodik der Sopranstimme übernehmen, durch Akzentuierung breiter Akkorde in den Hörnern und Timpaniwirkungen (in A und E) eine große Crescendowirkung erzielt, bis der Höhepunkt der Szene mit den Worten „O Götter" gesanglich in längeren Koloraturwirkungen, in Sextenintervallen, nur von Celli und Bässen begleitet, erreicht wird. Bässe und Celli leiten dann im kurzen instrumentalen Nachspiel, in kurzen 8tel Wirkungen jetzt mit den übrigen Streichern wieder zusammen, zum folgenden Allegro agitato über, das die Abschiedsszene Johannas und Alfonsos abgibt. — Die Schwurszene Johannas und Alfonsos ist zwischen ihre Wiedererkennungs- (Rezitativ und Dialog) und ihre Abschiedsszene (Allegro agitato) gesetzt und bildet einen Opernabschnitt, der gleichsam den späteren Ausgang des Werks, den Sieg der Treue, vorwegnimmt und im Rahmen der Oper infolge seines inneren erregten und bewegten Tempos zur Steigerung des dramatischen Elements in der Oper dient.

Der Stoffwahl des Komponisten entsprechend ins Dunkle, Düstere, Unheimliche, Schreckenhaft-Dämonische übertragen, von großer Kraft und Intensität des Ausdrucks ragt die kurze Schwurszene (Duett Aubry — Port d'Amour) in J. Peter von L i n d p a i n t n e r s „Vampyr" (nach dem Texte von Cäsar Heigel) aus dem Gefüge der Oper hervor und wird für die Handlungsführung dieses Werkes von ausschlaggebender Bedeutung. Der Vampyr Aubry, der die Tochter des Pächters Morton, Lorette, als zweites Opfer für die Hölle ausersehen hat, wird von Hyppolyth, der ihn mit dem Bräutigam Lorettes Lavigne belauscht hat, niedergeschossen. Der sterbende Vampyr läßt den Vater Isoldens Port d'Amour vor seinem Tode einen Eid leisten, daß er Isolde von seinem gräßlichen Geschick bis zur zwölften Stunde keine Nachricht zukommen lasse. — Der kurze Larghettosatz verrät eine zwingende Schilderung von Einheitlichkeit in der Ausdruckskraft des Schauerlichen und Gräßlichen. Die Melodik der Singstimme (Bariton) weist große Oktavsprünge und wuchtige Dreiklangsschritte auf, (an einigen Stellen werden chromatische Bildungen bevorzugt), durch die eine Charakterisierung des Unheimlichen, Düsteren und Dämonischen erzielt wird, das noch durch die geschickte Orchestrierung, die ein kurzes abgestoßenes, eindringliches Motiv fast das ganze Stück hindurch festhält, erhöht und gesteigert wird. Hinzu treten kleine, abgerissene Baßfiguren und Tremolowirkungen und eine immerfort wechselnde Harmonik, die eine unaufhörliche Crescendowirkung zu entwickeln in der Lage ist, bis mit dem kurzen eindringlichen, von donnernden Akkorden begleiteten Ruf Port d'Amours „Woh!.

ich schwöre!“ der Larghettosatz jäh abbricht. — Diese Schwurszene ist dem Finale des zweiten Aktes eingefügt und bildet, da sie über Sein und Nichtsein des Vampyrs entscheidet, in ihrer Eindringlichkeit und Wucht einen Kulminationspunkt der ganzen Oper. Ihre Wirkung wird noch erhöht durch den folgenden Chorsatz der Hochzeitsgäste (Allegro presto impetuoso), der durch chromatische Bildungen, Tremolowirkungen und im Gegensatz dazu staccatoartige schnelle Figuren und plötzliche dynamische Kontraste das wilde Grausen vor dem Tode Aubrys kennzeichnet und zu dem melodramatischen Satz überleitet (Sprechton, Begleitung Bläserakkorde), in dem der Vampyr durch die Mondstrahlen wieder Kraft erhält, sich aufrichtet und donnernd mit furchtbarem Hohne spricht: „Wer kann die Toten morden! Noch ist Isolde mein!“, womit das Finale des zweiten Aktes abschließt.

In die gleiche Handlung (Finale des I. Aktes Nr. 7), von nicht solch' großer Bedeutung wie der vom Vater Isoldens dem Vampyr Aubry geleistete Schwur, ist ein Terzettsatz (Isolde, Hyppolyth, Port d'Amour) gestellt, in dem Isolde, die noch ganz unter dem Eindruck ihres Traumes, in dem ein junger Mann sie als Braut erkoren habe, steht, Hyppolyth ewige Treue schwört. Von ähnlicher Struktur wie das Duett Johannas und Alfonsos in Heinrich Dorns „Rolandsknappen“ gehalten, nur der Grundidee des Werkes gemäß vertiefter und beseelter, trägt das Terzett mit zur Gliederung des Finales (I. Akt) des Vampyrs von L i n d p a i n t n e r bei und bildet zu der vorhergehenden Szene, der Szene und Arie der Isolde mit ihrem klangschönen Andantinosatz (Mittelteil der dreiteiligen Arie, dessen Hauptthema bereits in der Ouvertüre vorweggenommen ist) und der Arie Port d'Amours, also zwei Monologen mit wesentlich lyrischem Charakter, einen treffenden Kontrast dadurch, daß dem Szenenabschnitt neben den in den Schwur Isoldens einfallenden Freudenrufen Hyppolyths und Port d'Amours auch die Kollektivwirkung des Chors einbezogen ist, der im fröhlichen lustigen Rhythmus zur Freude, zum Sang und Tanz auffordert und seiner Struktur gemäß ganz dem Urbild Webers nachgeschaffen ist.

Die Schwurszene in ihrer Struktur auf kollektivistische Wirkung abzielend und bereits auf die späteren ins Große gesteigerten Szenenbilder eines Meyerbeer (Hugenotten), Lindpaintner (Sizilianische Vesper), (Lichtenstein), Hoven (Johanna d'Arc) etc. voraufweisend, tritt uns in der dreiaktigen Oper B l u m e n r ö d e r s „Die Bürgschaft“. 1824 nach der Schillerschen Ballade zum Opernlibretto von Reger umgearbeitet, entgegen. Es ist der Schwur Möros und seiner Getreuen, den Tyrannen von Syrakus zu ermorden, um das unterdrückte Volk zu befreien. (I. Akt 1. Szene). — Wir befinden uns in einem den Eumeniden geweihten schauerlichen Hain. Verschworene, tief verhüllt, treten auf und schreiten zu den sich unter alten Bäumen erhebenden Altar. — Nach

einer kurzen instrumentalen Einleitung, die im düsteren unheimlichen Mollcharakter gehalten, in den Streichern (Violinen und Violen in Synkopen, Baß und Cello in tiefen breiten Schritten) in eindrucksvoller Weise die Situation malt, tritt Möros mit einer brennenden Fackel auf und fordert seine Getreuen im musikalischen Sprechton auf, bei den Manen der gefallenen Bürger blutige Rache dem Tyrannen zu schwören. Der folgende dreistimmige Rachechor mit seiner punktierten, akzentuierten Rhythmik (Tenor und 2 Bässe) ist zunächst im eindringlichen Unisono (f) gehalten und geht dann in eine dreistimmige harmonisch-gleichrhythmische Satzweise über. Begleitet wird der Schwur des Möros durch bewegte auf- und abwärts eilende 16tel Figuren der Streicher, durch die breite Akkorde der Holzbläser, Hörner und Trompeten klingen, wobei sich Bässe und Celli in kleineren Nebenfiguren bewegen. Möros zündet nun die Opferflamme an, um den unnennbaren Mächten das Opfer der Rache darzubringen. Die Verschworenen ziehen ihre Dolche und heben sie dann hoch über dem Altar empor. Tremolowirkungen treten in den Streichern (Violinen II und Violen) auf, kleinere, kurz abgerissene 32tel Figuren der Bässe werden von denen der Violinen abgelöst und durch kurz gestoßene Akkorde der Fagotte und Hörner unterbrochen, wozu lang anhaltende Trommelschläge der Timpani in C und G erscheinen. Der Chor spricht die Worte der Solostimme des Möros in dreisätzig harmonischem Satz nach, begleitet durch die Tremolowirkungen der Streicher, durch wuchtige Schritte der Bässe und breite Akkorde der Bläser, aus denen die Fagotte in solistischer Weise hervorragen und die Melodie der Baßstimme des Chors umspielen. Wiederum spricht Möros die Worte des Schwurs seinen Getreuen vor, begleitet von 16tel Figuren der Streicher und kleineren Solofiguren der zusammengehenden II. Violinen und Fagotte, die die Bässe und Celli aufnehmen. Eine bewegtere und erregtere musikalische Sprache bricht sich Bahn mit den Wiederholungsworten des Chors und dem Gedanken an die blassen schrecklichen Schatten, die Dionys zum Todesaltar reißen sollen. Abgerissene kurze 16tel Figuren treten auf, Tremolowirkungen erscheinen, in breiten langen Akkorden treten die Bläser hervor, von denen die Fagotte Teile der Melodik des Chors übernehmen und verwerten. Mit der Vollendung des Schwurs folgt ein kurzer Allegrosatz (B-Dur) mit weit ausholender Melodik und schwunghafter akzentuierter Rhythmik, in dem noch einmal die Gedanken, dem Tyrannen die Krone vom Haupt zu stürzen, eingehen, bis Hericlea, die Gattin des Möros auftritt und diesen vergeblich bittet, von seinem Vorhaben, den Tyrannen zu ermorden, abzustehen. — Der Schwur des Möros und seiner Getreuen bildet in seiner Kollektivwirkung einen eindrucksvollen Opernausschnitt, der zur Ausgangsbasis der Handlungselemente unserer Oper gemacht ist und als einzelnes Wirkungselement bereits, seiner

Struktur gemäß, eine Steigerung innerhalb der dramatischen Führungslinie im Rahmen unseres Werkes bedingt.

Als unmittelbares Vorbild für die Schwur- und Schwerterweihe in den „Hugenotten“ darf wohl mit Recht jene Bannerweihe im dritten Akt der „Siège“ Rossinis gelten. Ein solch' geniales, in der Ausschöpfung dynamischer Steigerungen eindrucks- und wirkungsvoll aufgebautes Stück mit treffender Zerspaltung und Gruppierung der Massenchöre verfehlt auch heute nicht seine Wirkung. Melodien wie „O patrie“ und „Répondons à ce cri de victoire“ sprechen auch heute noch in bedeutungsvoller Aussagekraft zu uns und sind, jede nach ihrer Eigenart von Rossini in effektvoller Weise gestaltet, wobei auf leichte Faßlichkeit der Melodik besonderer Wert gelegt ist. Vielleicht mag der ungeheuere Beifall, den Rossini mit seiner Bannerweihe erntete, Meyerbeer veranlaßt haben, eine ähnliche Szene zu schaffen.

Während Scribe und Deschamps sonst nach dem echt französischen System der Antithesen ihre Libretti gestalten und den spannenden Wechsel heterogenster Situationen bevorzugen, treten uns im vierten Aufzug der „Hugenotten“ nur zwei große, echt und lebenswahr aufgebaute Einzelbilder entgegen. Beide Szenen, die Schwur- und Schwerterweihe und das Duett und Finale sind in ihrer Zeichnung charakteristische Kulminationspunkte der ganzen Oper, wobei die Kunst Meyerbeers in die Augen fällt, den Massenszenen ein einfaches Duo zwischen Raoul und Valentine folgen zu lassen, ohne daß ein Schwinden der dramatischen Schlagkraft in Erscheinung tritt. Unsere Schwur- und Schwerterweihe kann als eindrucksvollstes Bild dieses Szenentyps wohl kaum an Präzision und Eindringlichkeit übertroffen werden. In eminenter musikalischer dramatischer Formung und Gestaltung gelingt Meyerbeer die Szene, die in der Ausschöpfung der Entwicklungsmöglichkeiten des Grundthemas, fortwährend auf allmähliche klanglich-dynamische Steigerung berechnet, unter dreimaliger treffender dynamischer Kontrastwirkung von ff und pp, vom großen Können und von den großen Fähigkeiten des Künstlers Zeugnis ablegt. Die Hauptmelodie „Geheiligt sei die Rache, gehorcht der guten Sache, eurem Gott, eurem Land!“ hat Meyerbeer von seinem früheren Melodramma semiserio „Margherita d'Anjou“, das den Stoff vom Kampf der weißen Rose „Haus York“ gegen die rote Rose „Lancaster“ behandelt (Librettist Felice Romani) übernommen, wo es im Trio des zweiten Aktes des Werkes zur Geltung gelangte. In die treffende Struktur unserer Szene findet neben der Ensemblewirkung, dem Chor der Edelleute, der Mönche und Priester auch ein Frauenchor (Nonnen) Eingang, der aber vollkommen unmotiviert ist und vom dramatischen Standpunkte aus gesehen einen Fremdkörper innerhalb der Szene bildet. — Für die Gestaltung und Gliederung derartiger großer Szenenbilder ist für Meyerbeer die Verwendung und Durchbildung kunstvollster, verschiedenartigster und wirkungsvollster Einzelelemente ebenso wie

grundsätzlich klarste und übersichtlichste Skizzierung und lebendige und ausdrucksicherste Formgebung unerläßlich. In unserer Szene legt die vom Komponisten bevorzugte Rondoform von der künstlerischen Darstellung der Geschehnisse Zeugnis ab, wobei der Hauptgedanke immer aufs neue in größerer Bewegtheit und Eindringlichkeit variiert in Erscheinung tritt unter Zuhilfenahme der Einzelwirkungen der Zwischensätze, bis im Übereinander der Gleichzeitigkeit alle vorher eingesetzten Einzelkräfte und Einzelwirkungen zum Höhepunkt der Szene zusammengefaßt zur Geltung gelangen, in dem aller Vernichtungswille, Kampfsucht, Wut, Haß, Rachegefühl und Religionsfanatismus zusammenströmt.

Die Schwur- und Schwerterweihe der „Hugenotten“ hat als wirkungsvolles Szenenbild auf die deutschen Komponisten der Zeit (ca. 1800—1850) vor allem auf Lindpaintner und Vesque von Püttlingen (Julius Hoven) ihren Eindruck nicht verfehlt und gibt in ihrer eminenten Struktur das Prototyp für derartige auf kollektivistische Wirkung rechnende Bilder in ihren Opern ab. — Wenn wir uns das Libretto zur sizilianischen Vesper von Josef Peter von Lindpaintner ansehen, fällt die dramatische Nachbildung der Anlage durch Heribert Rau, nach den Gesichtspunkten Scribes möglichst große Konstraste durch Aneinanderreihung heterogenster Szenen wie Trinkchöre, Hymnen, Volks-, Kampf-, Befreiungs-, Verrat-, Liebes-, Balettszenen zu schaffen, in die Augen. In diese Mannigfaltigkeit geht auch die Meyerbeer ganz nachgeschaffene Schwur- und Schwerterweihe ein. Der Ritter und Arzt Procida, der für die Befreiung Siziliens von der Fremdherrschaft der Franzosen und Karls von Anjou, des Königs von Neapel und Siziliens, kämpft, tritt als Mönch verkleidet auf. Er gibt das Losungswort „Sizilien frei!“ mit seinen akzentuierten 4 tel Noten, das vom Chor der sizilianischen Edlen wiederholt als Schlachtruf unsere Oper durchzieht und beim Ertönen der Vesperglocke, d. h. beim Beginn des Kampfes gegen die Franzosen und beim Siege der Sizilianer über ihre Unterdrücker wieder erscheint. Nun treten alle Edlen vor, ziehen ihre Schwerter und sind zum Schwur bereit, für das Vaterland zu sterben und die Franzosen zu vernichten. Durch rasche dreimalige im 32 tel Rhythmik aufstrebende Figuren des Orchesters wird dann auf die Bedeutung der Szene hingewiesen und mit dem Andante con fuoco beginnt im $^{12}/_{8}$ tel Takt im stark akzentuierten Triolenrhythmus des Orchestervorspiels der eigentliche Schwur. — Das Schwurthema Procidas (Procida = Baß) klingt ganz an die Thematik Meyerbeers in derartigen Szenen an. In breiten, punktierten Rhythmen singt er jede Silbe betont den Schwur der Treue fürs Vaterland vor, worauf die sizilianischen Edlen zum großen Teil im Unisonochor, mit starken dynamischen Kontrasten nach jedem Versabschitt, unter figurativer Umspielung des Hauptthemas in Triolenform durch das Orchester, die Worte Procidas nachsprechen. Mit den Worten „Es tränke sie gerechte Wut“ wird auch die Melodik unserer Szene schneller und bewegter. In punktierten, teils

chromatisch durchsetzten melodischen Schritten steigt die Bewegung bis zum höchsten fanatischen Aufschrei „dies Land mit der Franzosen Blut" fortwährend an, wo dann der Schwur durch das Pochen Albinos, des Dieners des Grafen von Fondi, der die Nachricht bringt, daß der feindliche König nahe, plötzlich unterbrochen wird. — Umrahmt wird unsere Schwurszene von der zweiteiligen Arie des Grafen Fondi mit ihrer punktierten Marschrhythmik und der Arie Procidas, die ebenfalls im trotzigen Marschrhythmus mit der vom Allegro marciale (Anfang der Ouvertüre) übernommenen Thematik angelegt ist und später mit dem Chor vereint im sizilianischen Losungswort „Sizilien frei" ausklingt. Als Mittelglied dieser sich ähnelnden Szenen bildet unsere Schwurszene in ihrer guten Durchbildung und Struktur und in ihrer Hervorhebung des Fanatischen einen Opernausschnitt, der für den dramatischen Ablauf mitbestimmend wird und zur Steigerung des dramatischen Elements in unserer Oper dient.

Ganz dem Vorbilde Meyerbeers in szenischer Anlage und Ausdruckskraft nachgeschaffen ist die Schwurszene L i n d p a i n t n e r s in der ersten Szene des III. Aktes seiner Oper „Lichtenstein", die Wichtigkeit in ihrer Gestaltung und Formgebung für die Gesamtoper Lindpaintners erlangt. — Nachdem die Ritter noch einen Becher Wein auf die Feste Tübingen, die den aufständischen Bündlern trotzte, getrunken, wird plötzlich vom Pfeiffer von der Hardt, der verstört und ermüdet hereinstürzt, gemeldet, daß die Feste gefallen und der Sohn des Herzogs in der Hand der Feinde ist. Nach der ersten Bestürzung aber sammeln sich die Ritter um Georg. Keiner will sich den Feinden ergeben und jetzt, wo ihnen, den letzten Getreuen, nur zu sterben erlaubt ist, schwören sie Ehre und Treue dem Vaterland. — Lindpaintner kommt es in diesem kurzen Satz, der mit zur Gliederung der ersten Szene des III. Aktes beiträgt, darauf an, eine große Kontrastwirkung zu erlangen. Dabei werden für die Gliederung von Nr. 11 unserer Oper überhaupt Rezitativ, Ensemble und vor allem Chöre als besondere Schau- und Bühnenwirkungen in bunter Mannigfaltigkeit der Gruppenbildung innerhalb der Szene verwendet, wobei besonders die Ensemblewirkung (Marie, Georg, Pfeiffer, Lichtenstein: „Armes Land, nun ists um dich geschehn! Deine letzte Feste! ach! sie fiel!") als Kontrast zum Chor der Ritter, der sich zum Schwur zusammenfindet, um für Herzog Ulrich zu streiten, ausgenutzt wird. Lindpaintners Schwurszene selbst trägt nach dem Vorbilde Meyerbeers marschmäßigen Charakter, wobei der typisch akzentuierte Rhythmus stark auffällt. Gleichzeitig wird auf leichte Faßlichkeit der Melodik und ihrer Motive, auf die bequeme Eingänglichkeit auch der Harmonik des Satzes großer Wert gelegt, mit besonderer Berücksichtigung wiederum von dynamischen Kontrasten, die vor allem bei den Worten „Nur zum Tode tragen wir das Haupt" (pp) und „Keiner wird dem Feind sich geben" (ff) zur Geltung gelangen. Durch den Wechsel von kurzen Teilen des Satzes hintereinander wird eine große, wenn auch äußere Spannung

und Steigerung der Szene erreicht, die erst beim Erheben der Hände zum Schwur für Württemberg und seinen Herzog Ulrich ihren End- und Gipfelpunkt findet. — Im Gesamtrahmen der Oper gesehen trägt die Schwurszene mit ihrer Massenwirkung neben anderen szenischen Elementen wie Trinklied, Romanze, Hymne, Preghiera etc. mit zur Hervorzauberung eines mannigfaltigen und wechselvollen Bildes in der Gestaltung der Gesamtoper bei, wenn sie auch meistens nur um des äußeren Effektes willen dem Operngangen eingereiht ist. — Zur Gliederung des Finales der gleichen Oper Lindpaintners wird die Schwurszene herangezogen, so die Schwurszene Ulrichs (Allegro assai) „Hör es über deinen Wolken!" mit ihrer sequenzartig ansteigenden Melodik und wechselvollen Harmonik im dritten Akt und besonders die Schwurszene der schwäbischen Ritterschaft im 4. Akt unserer Oper. — Der Herzog Ulrich hat in Traumbildern, die als Intermezzi unserer Oper eingelegt sind, Württemberg wieder aus der Knechtschaft emporsteigen sehen. Voller Hoffnung blickt er wieder in die Zukunft, und des Landes Ritterschaft schwört ihm aufs Neue ihre Treue. — Lindpaintner kommt es in dieser Szene vor allem auf Kollektivwirkungen und großen Bühnenaufwand an. Im besonderen Maße werden die Chöre in größter Steigerung ihrer Ausdrucksfähigung herangezogen, und in unserem Finale treten sie als klangliche Endsteigerung mit ihrem scharf akzentuierten Marschrhythmus hervor. Durch Unterteilung in Einzelgruppen, auch der Frauenchor wird im Sinne seiner in ihm wohnenden Ausdrucksmöglichkeiten bei den Worten „Wir beten Herr, für Dich und Sie" eingesetzt, — durch Gegenüberstellung seiner besonderen klanglichen Wirkungen zum Männerchor der Ritter, durch die dialogische Gegenüberstellung der solistischen Stimme des Herzogs vor allem bei „Hoch das Schwert" zum Chor der Ritter, der oft der Eindringlichkeit und des Effektes wegen unisono im ff singt, wird eine, wenn auch äußere Bewegtheit der Szene erzielt, die im scharfen Gegensatz zu den Funktionen eines Chores mit nur untermalender und begleitender Wirkungsabsicht steht. Für kurze Zeit wird die Szene unterbrochen durch den Schwur Ulrichs, der seinem Volk schwört, daß ihm aufs Neue sein gutes Recht werde. Dieser rezitativische kurze Mittelteil leitet dann zum abschließenden Chor der Ritter über, der ins Gefecht geführt werden will, um für seinen Fürsten und sein Vaterland zu sterben.

Seiner ganzen Struktur gemäß bildet unsere Schwurszene besonders dadurch, daß sie durch die Kontrastgestaltung unaufhörlich bewegter wird, bis sich alle Einzelgruppen im Schwure vereinen und die Schilder und Schwerter klirrend zusammenschlagen, nicht zuletzt auch durch die ihr innewohnende Fanatik, einen Opernausschnitt, der imstande ist, den Ablauf der Geschehnisse mitzubestimmen und zur Steigerung des dramatischen Elements in unserer Oper beizutragen.

In ähnlicher Weise wie Lindpaintner in seinen Opern durch Meyerbeer gerade in dieser Szenenart beeinflußt wird, mahnt auch die in das Finale des I. Aktes (Nr. 9) der Oper „Johanna d'Arc" von Desque von Püttlingen (Text von Otto Prechtler nach Schiller) eingeordnete Schwerterszene an das Vorbild dieses Tonkünstlers. — König Karl ist von allen seinen Heerführern verlassen. Orléans, seine letzte Festung, ist nach der Meldung von L Hire gefallen. Da tritt Dunois auf und bringt den Sieg, der durch eine Jungfrau, die sich mit fliegender Fahne dem Feinde entgegenstürzte, erkämpft ward. Johanna tritt dann im Brustharnisch und Helm selbst auf, kniet vor König Karl nieder und erzählt dem König ihre Sendung. Karl und seine Getreuen aber schwören, der Jungfrau zu folgen, um die Macht der Feinde zu zerbrechen. — Nach der Erzählung Johannas von ihrem Traum, in dem ihr die Himmelskönigin erschien und sie zur Rettung des Vaterlandes aufforderte (die Melodie der Singstimme Johannas dieser Szene erscheint übrigens als Erinnerungsmotiv im Finale des II. Aktes mit Duonis Worten „Gott ist mit ihr" im Allegro agitato-Satz im Orchester wieder) und nach dem Ensemblesatz (Agnes, Karl, Dunois, La Hire) und Chorsatz (Sopran, Alt, Tenor, Baß) „Ja Gott hat sie gesendet" setzt unsere Szene mit ihrer punktierten, scharf akzentuierten Marschrhythmik ein. König Karl nimmt das Reichsschwert und übergibt es Johanna. In seine Worte geht der Chor der Männer (Tenori und Bassi) und die Stimmen Dunois und La Hires ein, mit gleichzeitiger Übernahme der Melodik der Solostimme Karls. Eine klanglich-dynamische Steigerung der Szene wird dann durch Kontrastwirkungen von Frauen- und Männerchor, in den die Ensemblestimmen eingehen, durch Ineinanderspielen der verschiedensten Stimmgruppen erzielt. Unterbrochen wird die Wirkung der Chöre durch einen Allegro vivace Satz Johannas, der sich durch Feinheit des Gestaltens, Schlichtheit und Innigkeit im Ausdruck auszeichnet und in dem sie die Engel Gottes bittet, sie in wilder Schlacht zu leiten. Die mit der Wirkung höchster seelischer Vertiefung gestaltete Melodik der Solostimme Johannas wird dann vom Ensemble (Agnes, Karl, Duonis, La Hire) und dem vierstimmigen Chor (Sopran, Alt, Tenor und Baß) im Unisono übernommen, um wiederum durch einen kurzen Zwischensatz Johannas, der in charakteristischer Verwendung und Durchbildung der Solostimmen sie in wahrer, unverwischter Gestalt zeichnet und ihren Willen kundgibt, das Vaterland zum Siege zu führen, unterbrochen zu werden. Ensemble und Chor lösen die Solostimmen ab mit der Melodik des ersten Zwischensatzes. wobei durch dauernde Kontrastierung von Ensemble und Chor allmählich eine dynamisch-steigernde Wirkung in der Szene erzielt wird, bis mit dem beginnenden Presto der Höhepunkt der Szene erreicht ist, in dem alle Wirkungen zusammengefaßt erscheinen, wobei noch ein besonderer Effekt durch das Halten des hohen G über 6 Takte durch die Singstimmen des Ensembles, ebenso später durch das hohe C über 8 Takte für die Stimmen von

Johanna und Agnes erzielt wird. Alle wollen Johanna freudig zum Siegeskampfe gegen die Engländer folgen und schlagen die Schwerter aneinander. Im dreifachen Forte schließt dann mit einem kurzen instrumentalen Epilog, der noch einmal die Melodik der Singstimme Johannas aus ihrem kurzen Allegro vivace Satz übernimmt, die Szene.

Die Schwerterszene Johannas und der französischen Krieger geht in das Finale des ersten Aktes unserer Oper ein und wächst ganz organisch aus der der Oper zugrundegelegten Idee, der Befreiung Frankreichs durch die Heldentat der von der Königin-Mutter berufenen Jungfrau von Orléans, heraus. Im Rahmen unserer Oper bildet sie ein Kernstück des ersten Aktes und kommt als dramatisch-musikalischer Höhepunkt, zu dem alle vorher eingesetzten Einzelwirkungen hinstreben und in dem sie zusammengefaßt erscheinen, zur Geltung.

Den Schwur- und Schwerterweihen der deutschen Opern möchte ich das Szenenbild eines außerdeutschen Werkes, der Oper „Marguerite" von Charles Gounod, hinzufügen, das die innige Verbindung der auf das Dekorative, unter Ausbildung und Ausnutzung eines großen technischen Apparates gerichteten musikalischen Ausdrucksweise der Komponisten zu Tage treten läßt. Es ist die Schwerterszene mit Choral im zweiten Akt (Nr. 8) der „Marguerite". — Mephisto, der mit dem Rondo vom goldenen Kalb die Leute ergötzt hat, ist von Valentin und Brander zugejubelt worden. Es wird aufgefordert, zu trinken. Er prophezeit, daß Brander schon im ersten Gefechte fallen wird, daß Siebel das Geschick verdammt, keine Blumen zu berühren, ohne daß sie welken und daß Valentin im Duell mit einem Herrn, den er kennt, fallen wird. Mephisto steigt dann auf eine Bank, schlägt an ein Faß und fordert alle zum Trunke auf Margarethe auf. Valentin will diesen Schimpf rächen, die anderen ziehen mit ihm den Säbel gegen Mephisto. Mephisto aber zieht einen Kreis um sich, Valentins Schwert bricht in der Luft und die anderen werden von einer unsichtbaren Macht zurückgehalten. Hier setzt unsere Szene mit dem Allegro moderato e maestoso „Vor der Hölle, die frech uns in Bann will schlagen" ein. In die szenische Aktion ist neben der Ensemblewirkung (Siebel, Valentin, Brander, zunächst Unisono, Tenor und 2 Bässe) auch die Chormasse einbezogen (Tenori und Bassi), die über untermalende und begleitende Tätigkeit hinausgeht und mitbestimmend für die Steigerung der dramatischen Führungslinie wird. In der Struktur des Ensembles ist auf die Durchbildung der einzelnen Stimmtypen kaum Wert gelegt und von einer Individualcharakteristik kann keine Rede sein. Vielmehr ist alles auf gleichrhythmisch-harmonische Wirkung abgesehen und der Gesang auf das Ziel einer Zusammenballung von Einzelkräften des Untereinander gerichtet, wobei durch leicht eingängliche Melodik und Unisonowirkung eine besonders eindringliche Ensemblegestaltung erzielt werden soll. Nur an wenigen Stellen (wo z. B. alle die Schwerter an den Klingen fassen und sie

Mephisto in Kreuzesform entgegenhalten) wird die Gleichförmigkeit unterbrochen, besonders durch die Singstimme Valentins, die in ihrer Einzelwirkung in charakteristischer Weise hervortritt und zu den, den jeweiligen Versabschnitt wiederholenden Gruppen des Ensembles und des Chors kontrastiert. Die Begleitung, die sich im allgemeinen auf Übernahme der Melodik und Harmonik des Ensembles und des Chors erstreckte, bildet hier kleinere Baßmotive, die rhythmisch und klanglich abgewandelt zur Steigerung benutzt werden. Mit den Worten Valentins „An diesem Kreuz bricht sich die Macht der Hölle" kommt im häufigen, schnellen Wechsel der Harmonik der Choralcharakter der Szene zur Geltung. Später wird die Melodik der Singstimme Valentins wieder vom Ensemble und Chor im Forte übernommen; die Chormasse wird zerspalten, Vierstimmigkeit erreicht, um eine klanglich-dynamische Endsteigerung zu erzielen und in geschickter Weise das Orchester zur Illustrierung herangezogen, aus dem dann machtvolle Baßschritte in charakteristischer Weise hervortreten.

Auch in dieser nichtdeutschen Oper bildet die Schwerterszene und Choral im Rahmen der Handlung ähnlich wie in den deutschen Werken einen Opernausschnitt, der mit zur Steigerung der Handlungsführung im Wechsel der heterogensten Bilder eingesetzt ist und für diese Oper im Speziellen durch ihren religiösen Charakter und ihrer besonderen Art der Durchbildung, unter Ausnutzung aller verfügbaren Kräfte, im Streben zum Finalbau der Oper hin ein wichtiges Wirkungselement abgibt.

Kurz zusammenfassend können wir sagen, daß in der Aneinanderreihung aller Einzelteile zum Finalbau der Oper die Schwurszenen als Monologe, Duette, Terzette etc. im Wesentlichen Opernausschnitte bedingen, die dem einheitlichen Kern der Handlung angehörend, durch Intensität ihrer Gestaltung und wahrhafte, der Situation gerechte, musikalische Ausdrucksweise das innere Tempo der Handlung fördern, während sie in Verbindung mit Schwerter- und Bannerweihen etc. als Szenen mit kollektivistischer Wirkung mehr auf Kontrastprinzipien rechnen und als besondere äußere Glanzstücke, Schau- und Prunkbilder von oft dramatischer Wucht und Anschaulichkeit in ausgedehnterem Maße (nach dem Vorbilde der französischen großen Oper, durch die deutsche Talente wie Lindpaintner und Vesque von Püttlingen ihre Beeinflussung erfahren). in Erscheinung treten.

## Feierliche Aufzüge.

In der Vielheit der Kräfte und Einzelwirkungen, die in der Struktur und Formgebung der Operndichtung von grundlegender Bedeutung werden, treten als lebensvolle, größere szenische Bilder mit kollektivistischer Wirkung die feierlichen Züge zutage, die von glanzvollem und festlichem Charakter zur Kontrast-

gestaltung im Wechsel heterogenster Szenen beitragen und oft einer organischen Einreihung in der Szenenfolge entzogen sind, während sie andererseits als Opernausschnitte, die dem einheitlichen Kern der Oper angehören, in künstlerischer Größe und Verpflichtung gestaltet, Kulminationspunkte im Rahmen der Oper abgeben. In verschiedenartigster Weise, der Mannigfaltigkeit der Stoffwahl gemäß, finden sie im Opernganzen als Prozessionszüge, Opfer-, Pilger-, Krönungszüge etc. ihre szenische Formung. — Als Prozessionszug kommt der feierliche Zug in den „Hugenotten" Meyerbeers, in denen Scribe die historischen Geschehnisse der Bartholomäusnacht (24. August 1572) in den Mittelpunkt der Handlung stellt, zur Geltung und ist weit davon entfernt, Glied einer strengen nach dramatischen Gesetzen gestalteten Handlungsführung in diesem Werk zu sein. Vielmehr ist er dem Gefüge der Oper nach den Prinzipien der Kontrastgestaltung eingeordnet und bildet hier im Speziellen als wirkungsvolles, feierliches Zeremoniell ein Gegenbild zur vorhergehenden Szene des Protestanten Bois Rosé und seines Soldatenchors mit seinem „Rataplan, rataplan!" Die Kontrastwirkung zum Weltlichen erfährt dabei noch eine Steigerung durch besondere Kennzeichnung und Äußerung des Kirchlichen, durch die Bedienung und Nutzbarmachung älterer musikalischer Stilmittel. Bereits der Choral Luthers „Eine feste Burg ist unser Gott" war durch Meyerbeer der besonderen Charakterisierung des Protestantismus und seiner Repräsentanten, vor allem der musikalischen Illustrierung des Dieners Raoul de Nangis, Marcels, dienstbar gemacht, wobei die oft ohne künstlerische Verpflichtung auf Effekt hinzielende musikalische Formgebung der Lutherschen Weise abstößt. Besonders ward dies am Schluß der Ouvertüre im Allegro spirito (𝅗𝅥 = 116), wo sie in Synkopenrhythmik behandelt ist, offenkundig. Dagegen trat die Choralweise im 3. Auftritt des ersten Aktes in melodisch klarer und einfacher Einkleidung, nach unaufdringlichen Harmonisierungsprinzipien gestaltet, uns entgegen. Jetzt in unserem Gelübdeprozessionszug geschieht die Verwendung älterer Stilmittel, um der sonst mit üblichen musikalischen Mitteln gestalteten Szene vor allem durch Bevorzugung altertümlicher Harmonisierung einen besonderen festlichen und feierlichen Charakter aufzuprägen und die Kontrastwirkung zum vorhergehenden weltlichen „Rataplanchor" zu vertiefen. Dabei wird diese eindringliche Gestaltung des feierlichen Zuges auch dem Nichtkenner der Harmonisierungsprinzipien der früheren Zeit offenbar und gegenwärtig.

In ähnlicher Weise zur Kontrastgestaltung herangezogen wie in den „Hugenotten" und einer Handlungsführung eingegliedert, die durch das plötzliche Auf und Ab mannigfaltigster Augenblicksbilder ihre Bestimmung erfährt, ist der Prozessionszug im Rahmen der Oper die „Sizilianische Vesper" von J. Peter von Lindpaintner. Um nachdrücklicher zur Geltung zu gelangen, ist dieser als feierliches Zeremoniell in den Finalbau des IV. Aktes gestellt und tritt hier in

der Verschiedenartigkeit der Einzelwirkungen als besonders eindrucksvoller Opernausschnitt in charakteristischer Weise hervor. — Graf Fondi wird durch die Geschicklichkeit Aureliens dem Kerker entrissen, und seine Gattin, die im Palaste Vernazzos vor der Wut Anjous gesichert ist, von seiner Befreiung durch des Grafen Diener Albino in Kenntnis gesetzt. Unterdessen aber bespricht Procida mit seinen Sizilianern die Stunde des Kampfes gegen die französischen Unterdrücker, der am Osterfest zur Vesperglocke vom Kloster der heiligen Kunigunde beginnen soll.

Der französische Günstling König Karls, Alphonse Drouet, steht mit seinen Soldaten auf dem Marktplatz und fordert durch seinen kriegerischen Sang das Volk heraus. Die Sizilianer wollen sich auf sie stürzen, werden aber im letzten Moment durch das Nahen der heiligen Prozession zurückgehalten. Im Prozessionszug findet sich unter weißgekleideten, mit Blumen geschmückten Mädchen auch Eleonore verschleiert. — Der religiöse Festmarsch (Andante religioso) besteht aus zwei kurzen Teilen mit einem kleinen Vorspiel. Bevorzugt sind in unserem Satz Terzenparallelen, wozu im Vorspiel vor allem Sextenparallelen treten, um klangschöne Wirkungen zu erzielen. Das langsame, feierliche Schreiten der Prozession ist im ersten und zweiten Teil in den Baßschritten (Oktavparallelen) fundiert. Ein besonderer Wert ist wiederum auf die gegensätzliche Dynamik von Piano und Forte innerhalb jedes Teiles gelegt, wozu eine bewußte Akzentuierung einzelner Notenwerte besonders an den Schlüssen des jeweiligen Teils tritt, um gerade an diesen Stellen die breite und feierliche Wirkung zu erhöhen. Dem Andante religioso folgt die Preghiera, mit der die himmlische Jungfrau um Gnade und Vergebung der Sünden von den Sizilianern gebeten wird. Ihre Anlage ist zweistrophig. 2 Vorsinger singen in solistischer Weise die Strophen vor (auch hier ist wiederum auf klanglich-schöne Wirkung Wert gelegt, was sich in den vielen Sexten und Terzen kundtut), und dazu singt das sizilianische Volk nach jedem Ende der Strophe im Chor einen kurzen vierstimmigen, ganz auf dynamische Kontrastgestaltung angelegten Satz, der plötzlich durch das Eindringen Drouets auf Eleonore, der ihr den Schleier abreißt und gleichzeitig damit durch das Herbeieilen Fondis, der diesem den Dolch in die Brust stößt, unterbrochen wird. Die Vesperglocke ertönt und der Kampf gegen die Franzosen beginnt. — Der Prozessionszug innerhalb des vierten Aktes, als Andante religioso und Preghiera, ist geschickt in seiner Sonderwirkung dem Prinzip des Wechsels und der Mannigfaltigkeit der Wirkungen dienstbar gemacht und als Opernausschnitt mit ruhigem, ernstem und feierlichen Charakter dem vorhergehenden Kriegschor der Franzosen, dem grollenden Chor der Sizilianer und später dem Chor der siegreichen Sizilianer mit seiner Marschrhythmik und dem Losungswort „Sizilien frei“, das schon in der Schwurszene (Procida und die sizilianischen Edlen)

anklang, entgegengestellt, wobei die Willkür und Gewaltsamkeit einer derartigen Folge auseinanderstrebender Einzelbilder in die Augen fällt.

Der feierliche Zug als Opferzug, der zu Ehren der zehnjährigen Regentschaft des Tyrannen Dionys von Syrakus zum Tempel Jupiters zieht, ist in den Rahmen von Blumenröders dreiaktiger Oper die „Bürgschaft" (nach dem Libretto von Reger) gestellt. (I. Akt Nr. 8). — Möros, der während des Opferzuges mit seinen Getreuen den Tyrannen ermorden will, fragt noch einmal die Verschworenen, ob sie zu der Befreiungstat bereit sind. In ihren Chor „Keine Sklavenbande"! (Tenor, 2 Bässe, Allegro $^4/_4$), der im vorherrschenden punktierten Achtelrhythmus von 16 tel Figuren der Streicher und den Akkorden der teilweise die Melodik des Chors übernehmenden Bläser (Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner) untermalt erklingt und noch einmal ihre Bereitwilligkeit zum Ausdruck bringt, fallen die ersten leisen Klänge des Marcia maestoso, der den Beginn des Opferzuges ankündigt. In den punktierten Marschrhythmus der Bläser, aus dem noch die Flöten und Klarinetten mit kleineren Nebenfiguren zum Teil in 32 tel Form herausklingen, gehen noch einmal die Bedenken des Möros ein, der vor der Tat zu wanken droht, sich aber dann aufrafft und den Entschluß endgültig faßt, Tausende vor der Gewalt und Wut des Tyrannen zu retten. Mit dem Näherkommen des Zuges nimmt auch die Musik eine bewegtere Sprache an. Triolenfiguren durchziehen die Stimmen der Flöten, Klarinetten und Fagotte. Die Anwendung punktierter Rhythmen erscheint gesteigert, starke dynamische Gegensätze werden herausgearbeitet, Trompeten, Alt-, Tenor- und Baßposaunen treten hinzu, die in breiten Akkorden die Marschrhythmik der übrigen Bläser durchbrechen. Schließlich werden auch noch die Streicher in den Klangkörper einbezogen, die in kurzen kleinen Figuren von 16 tel Triolen das Marschtempo beleben. Mit dem stärksten Zusammenklang aller wirkenden Einzelkräfte erscheint der Zug auf der Bühne. Krieger leiten ihn ein, blumenbekränzte Jungfrauen mit Opferkörben und heiligen Gefäßen folgen. Dann treten Priester und schließlich Dionys und Kamoeto, seine Schwester, zwischen doppelten Reihen von Leibwachen von Nicander angeführt, hervor. Die Musik des Opferzuges bricht dann plötzlich ab, als Timocrat, ein vornehmer Greis der Stadt, Dionys in den Weg tritt und ihn der Grausamkeit und Tyrannei dem Volke gegenüber seit 10 Jahren bezichtigt. — Im Rahmen unserer Oper gibt der Opferzug des Tyrannen, der Krieger und Bürger von Syrakus, einen Opernausschnitt ab, der ein wichtiges Glied im Ablauf der dramatischen Geschehnisse der Oper bildet und in seiner Einzelwirkung mit seinem feierlichen Charakter zum vorhergehenden Rachechor der Verschworenen (Allegro maestoso) und den später folgenden heftigen Worten Timocrats, der Tat des Möros und dem Aufruhr des sizilianischen Volkes gegen den Tyrannen kontrastiert.

Von derselben Wichtigkeit in seiner sinngemäßen Hervorhebung aus der szenischen Aktion und von ebensolcher grundlegenden Bedeutung in seiner wirkungsvollen Formgebung für die Stoffgestaltung und den Aufbau des Werkes wie der Opferzug in der „Bürgschaft" Blumenröders, ist auch der dem einheitlichen Kern der Grundidee angehörende feierliche und festliche Opferzug von J. P. Lindpaintners Oper „Timantes" (Stuttgart 1820), die eine Neubearbeitung der Lindpaintnerschen Erstlingsoper „Demophoon" durch den Librettisten Hiemer darstellt. — Timantes kehrt als Sieger von einem Feldzug zurück und soll aus Dank für seine Tapferkeit die Tochter des Königs von Phrygien, Lisidis, erhalten. Timantes aber liebt Dirze, die Tochter Narbals, eines Großen von Thrazien, die nach dem Willen des Königs (Demophoon) der Göttin Diana geopfert werden soll. Er sucht Dirze auf dem Wege zum Opferaltar zu retten. Aus dem Innern des Tempels hört man einen Priesterchor, mit dem unsere Sakralszene eingeleitet wird. Leise punktierte Achtelakkorde der Hörner in Es leiten den Marcia funebre (Andante) ein, abgelöst und illustriert durch Wirkungen der Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte. Dann setzt der dreistimmige Chor der Priester (geteilte Tenöre mit Bässen) mit seinem klagenden Sang vom Sühnungsopfer ein, der durch die erregten Rufe Timantes unterbrochen wird. Illustriert wird der Sang des Chors, der teilweise, um Eindringlichkeit in der Gestaltung zu schaffen, in den Unisonocharakter übergeht und in dem dynamische Kontrastwirkungen besonders hervorgehoben werden, durch solistische Wirkungen der Hörner und Flöten und Klarinette I. während Klarinette II, Oboen und Fagotte mehr Begleitcharakter tragen. Teilweise werden Melodiekerne der Singstimmen des Chors in die Begleitung übernommen und durch treffende Harmonisierung eine wirkungsvolle im trauernden und klagenden Charakter gehaltene Stimmung der Szene erzielt. Mit dem Wiedersehen Dirzes und Timantes wird auch die musikalische Sprache bewegter. Kurze abstrebende 64 tel Figuren (in den Violinen, Violen und Celli unisono, im Allegrotempo gehalten) unterstreichen die erregten Worte des Timantes, der sich an den Oberpriester wendet, um zu erfahren, wohin der Zug wallt. Dirze selbst will noch einmal vor ihrem Tode die Hand des Prinzen umfassen. Nur in langen, breiten Noten der Violinen, Violen und Bässe werden ihre Worte akkompagniert. Der ruhigen gefaßten Sprache der Dirze wird der erregte und bewegte Sang des Timantes entgegengestellt, was sich auch neben der bewegteren und reichhaltigeren musikalischen Illustrierung durch kurze abgerissene 64 tel Figuren und neben den scharf akzentuierten, im Forte gehaltenen Akkorden der Violinen, Violen und Bässe im jeweiligen Tempowechsel von Moderato und Allegro kundtut. Timantes will eher die ganze Rotte vernichten als Dirze preisgeben. Er zieht sein Schwert und stürzt sich auf die Priester und Wachen. Der Vorgang wird musikalisch durch kurze 64 tel Figuren der Violinen und Bässe (Fagotte

gehen mit den Bässen unisono), durch die Tremolowirkungen der Violinen II und Violen und durch breite, durch häufigen harmonischen Wechsel gekennzeichnete Akkorde der Oboen, Klarinetten, Flöten und Hörner (in Es) illustriert. Im wirkungsvollen Gegensatz dazu ist der kurze Sang der Dirze, die dem Kampfe Einhalt gebietet, ohne jegliche Instrumentierung gehalten. Timantes hält ein und will Dirze zum Tempel leiten lassen, aber doch noch eher da sein, um mit Hilfe von Verstärkung sie zu retten. 64 tel Figuren (Violine I und II und Bässe unisono, mit späterem Hinzutreten der Violen) und kurze abgerissene Achtel der Streicher illustrieren die erregten Worte Timantes, der eilig fortstürzt. Dirze versucht vergeblich Timantes zurückzuhalten. Kurze abstrebende 16 tel Figuren in den Streichern unisono begleiten ihr Vorhaben. Mit den Worten des Oberpriesters, in ruhiger gemessener Melodik, begleitet von den leisen, breiten Akkorden der Violinen, Violen und Bässe, die zur folgenden Kavatine Dirzes überleiten, schließt dann die Szene.

Der Opferzug ist zwischen die zweistrophige Kavatine des Timantes (Andantino poco agitato), der Dirzes Ketten sprengen und seine Liebe retten will und der folgenden Kavatine Dirzes (Andantino), die ihr feindliches Geschick beklagt und ihr Sterben für nichts achtet, gestellt und bildet seiner ganzen Struktur gemäß als organischer Bestandteil der Grundidee der Oper, der Opferung einer unschuldigen, reinen Jungfrau zur Besänftigung der zornerfüllten Göttin Diana, einen Höhepunkt nicht nur des zweiten Aktes, sondern der ganzen Oper überhaupt, in den auch äußere Handlungsmomente wie die Unterbrechung des Chors durch Timantes und sein Kampf mit der Wache mit vorläufigem Verzicht auf Dirze eingehen.

Der feierliche Zug als Zug der Pilger, der in seiner Formgebung und musikalischen Prägung dem Können und den Fähigkeiten des jeweiligen Komponisten entsprechend als notwendiger Opernausschnitt unmittelbar aus der zugrundegelegten Idee der Oper sich ergebend uns entgegentritt und einen Kulminationspunkt im Gefüge der jeweiligen Oper abgibt, wird in charakteristischer Weise für die Struktur der Oper „Tannhäuser“ von K. Arm. Mangold (Darmstadt 1846) von grundlegender Bedeutung. In Mangolds Werk ist der Zug dem Rahmen des dritten Aktes eingefügt und zeigt die Erlösung der Pilger von ihren Sünden in Palästina. — Das Maestoso religioso (im Tempo di Marcia) wird durch ein kurzes Vorspiel machtvoller, breiter Bläserakkorde eingeleitet, die auf die Bedeutung der Szene hinweisen sollen. Wir befinden uns im Innern einer Kirche in Palästina. Ein Chor von 8 Mönchen (4 Tenori und 4 Bassi) erklingt von der Orgel begleitet, der zunächst in Unisonowirkung gehalten, später zu harmonischer Satzweise übergehend auf die richterliche Macht Gottes hinweist. Mit dem Abbruch der Orgel und des Chors erscheint zunächst in den Bässen im Tempo di Marcia (pp) eine weit ausladende, breite Melodik. Morgen-

ländische Mönche (Greise), die Gemeinde und die thüringischen Pilger erscheinen nach und nach im geordneten Zuge. Von den Streichern und vor allem von den I. Violinen wird die Melodik der Bässe dann übernommen, um bald darauf in die Fagotte und Klarinetten überzugehen, die unter Begleitung der Violinen in Triolen im pizzicato und einer Nebenmelodie der Viola, die später in die Rhythmik der Klarinetten und Fagotte eingeht, das Thema zu Ende führen. Jetzt tritt der Patriarch auf, und der Chor der Mönche (geteilte Tenöre und Bässe) singt auf der Bühne den Chor: „Reus condemnabitur“ in scharf akzentuierter Melodik, um eine effektvolle Wirkung zu erzielen, wozu sich noch dynamische Kontrastwirkungen nach der Versabschnitten gesellen, die aber wenig Rücksicht auf den Gedankeninhalt nehmen. Die Melodik der Baßstimmen wird durch die solistischen Wirkungen der Fagotte gestützt und auch Hörner in Es und F tragen mit zur Unterstreichung der Chorwirkungen bei. Nach kurzem instrumentalen Zwischenspiel setzt dann die Orgel mit dem Präludium ein. Der Patriarch tritt vor den Altar, verneigt sich (wie der katholische Ritus es vorschreibt), wendet sich dann zu den Anwesenden mit ausgebreiteten Händen und erteilt den Segen. „Durch die Macht, die ihm geworden, jede Schuld abzulösen“, will er aufs Neue Gottes Huld verkünden. Die Orgel hat ausgesetzt, nur leise breite Akkorde der Fagotte und dreier Trombonen (Alt, Tenor, Baß) klingen in seine Worte hinein. Mit dem Gedanken an das Bekennen der Schuld werden die Trombonen durch solistische Gruppierung von Fagotten, Klarinetten, Oboen und Flöten mit den Hörnern zusammen abgelöst, wobei in die Klarinette I die Melodik der Solostimme des Patriarchen eingeht, um später in der 1. Flöte übernommen zu werden. In seine Macht ist es gelegt, allen Sündern zu vergeben, wenn sie ihre Schuld bekennen. Dann beginnen wieder die Anfangsworte des Patriarchen mit der gleichen Melodik, nur die Instrumentation ist reichhaltiger geworden. Das Cello übernimmt zusammen mit der Klarinette I die Melodik der Solostimme, die von der Klarinette aus in die Oboe und in das 1. Horn in F übergeht. Die Streicher begleiten in Triolenform pizzicato die Melodik der Solostimme (unisono beide Violinen und Viola), eine Begleitungsform, die fast den ganzen Satz hindurch im Piano gehalten, nur stellenweise durch Tremolowirkungen unterbrochen, anhält. Mit dem Gedanken an Gottes Huld für die frommen Büßer übernehmen Cello, Klarinette und teilweise 1. Horn in Es die Melodik der Singstimme, von kleineren Nebenmelodien der Fagotte umspielt, die mit dem Gedanken an die Gewinnung eines neuen Lebens wieder in die Solostimme des Patriarchen zusammen mit den Oboen eingehen, um dann in charakteristischer Weise von der Gruppe Klarinette, Flöte und 1. Horn in Es im Wechselspiel abgelöst zu werden. Um den Worten des Patriarchen „Hört aus meinem Munde den Ausspruch“ eine eindringlichere Wirkung zu geben, schweigt die Begleitung der Streicher, und im Unisono-

charakter finden sich zur Illustrierung der Melodik Fagott, Baß und Tenortrombone zusammen. Mit dem Gedanken aber an die Vergebung der Sünden beginnt nach einigen Tremolowirkungen wieder die charakteristische Pizzikatobegleitung der Streicher. Cello und Klarinette paaren sich zu einer Nebenmelodie, die von der Gruppe Cello, Klarinette, Oboe, Flöte und 1. Horn in Es aufgenommen wird. Die Knieenden erheben sich nun. Die Streicher schwingen sich in Tremolowirkungen im Crescendo bis zum Forte auf, unterstützt jetzt von allen Bläsern und leiten zum Chor der Wallfahrer (Allegro), die freudig zurück ins teure Vaterland ziehen wollen, über. — Unser Maestoso religioso ist an den Anfang des III. Aktes unserer Oper gestellt und bildet eines der Kernstücke der ganzen Oper. Der Opernausschnitt ist innerhalb des Rahmens der Oper ein wichtiges Moment, das den nachfolgenden Wallfahrerchor motiviert und allen Vergebung ihrer Sünde anweist, nur Tannhäuser nicht, der unentsühnt in die Heimat zurückkehren muß.

In kaum erreichbarer Größe an Darstellung, Gestaltung, Formgebung und musikalischem Ausdrucksvermögen kommt der feierliche Zug im „Tannhäuser" Richard Wagners als Zug der jüngeren Pilger im Finale des II. Aktes zur Geltung. — Tannhäuser hat in dem Wettstreit zum Preise der Liebe und ihres Wesens im Gegensatz zu Wolfram, Walter von der Vogelweide und Biterolf die sinnliche Liebe, die Göttin der Liebe, Venus, gepriesen und sich verraten, daß er im Venusberg gewesen. Unter großer Bestürzung und großem Abscheu verlassen ihn darauf die Frauen, nur Elisabeth, die Tochter des Landgrafen von Thüringen, bleibt von allen allein zurück. Die Sänger dringen mit gezücktem Schwerte auf Tannhäuser ein, aber Elisabeth stürzt dazwischen und deckt Tannhäuser mit ihrem Leib. Er soll durch Buße und Sühne zum Heil gelangen, und der Landgraf deutet ihm Gnade und Erlösung in Rom an. Aus dem Tale aber herauf schallt der Sang der jüngeren Pilger, der am hohen Fest der Gnade und Huld in Demut die Schuld sühnen will. — In ähnlicher Weise wie das Eintreten Elisabeths für Tannhäuser beim Eindringen der Ritter auf ihn eines der Höhepunkte des zweiten Aktes war, so bildet auch der Chor der jüngeren Pilger inmitten der bewegten Szene des großen Ensembles, das Tannhäuser mit dem Schwerte droht, wenn er in Sünde und Schmach verharrt, einen Opernausschnitt, der als dramatischer Gipfelpunkt des Aktes angesehen werden kann, in dem die erlösende Macht Gottes dem Sünder den Weg der Gnade und Erlösung weist. — Dieser Chor der jüngeren Pilger übernimmt, a capella gehalten, unter leichter gesangstechnischer Umbildung die Weise der Pilger aus dem I. Akt, nur daß hier die Wirkung durch die Übernahme der Frauenstimmen (Sopran I und II, Alt I und II) in musikalisch-klanglicher Beziehung erhöht erscheint und eine starke Kontrastierung zum vorhergehenden bewegten Ensemble der Tenor- und Baßstimmen erzielt

wird. In der Struktur des kurzen Chorsatzes, dessen Hauptmelodik auch in der Ouvertüre vorweggenommen ist, fallen neben Gegenüberstellung von Unisonowirkungen zur vierstimmigen harmonischen Satzweise die dynamischen Kontraste, die den jeweiligen Versabschnitten parallel laufen, auf. Sie sind hier dem innewohnenden Gedanken des Versabschnittes gemäß eingesetzt, während in vielen anderen Sakralszenen vor allem von Opern, die sich der französischen großen Oper nähern, im allgemeinen bei der Art dieser Kontrastwirkungen nur in wenigen Fällen auf den Gedankeninhalt des Verses Bezug genommen ist und nachlässige Textbehandlung in Erscheinung tritt. Mit dem Ausklingen der Pilgerweise wird im Tannhäuser der Gedanke an seine Erlösung zur Gewißheit, und in seinen Ruf „Nach Rom!“ fallen der Chor der Ritter und das Ensemble ein. — Der Zug der jüngeren Pilger wächst ganz organisch aus der Grundidee der Oper von Erlösung heraus und bildet einen dramatischen Höhepunkt nicht nur für das Finale des II. Aktes, sondern auch für die gesamte Oper überhaupt dadurch, daß der bereits im I. Akt gegebene Gedanke der Erlösung wieder aufgegriffen wird, seine Vertiefung erfährt und Tannhäusers Pilgerfahrt in die Tat umgesetzt wird.

In die Szenenfolge der dreiaktigen romantischen Oper „Johanna d'Arc“ von Desque von Püttlingen (II. Akt) findet ein feierlicher Zug Eingang, der hier als Krönungszug und Gebet mit seiner treffenden und geschickten szenischen Formung zum wichtigen Gestaltungs- und Ausdruckselement im Spiel der Grundkräfte der Oper wird. — König Karl, der durch Johanna d'Arc die Engländer besiegt hat, soll zu Reims aufs Neue gekrönt werden. Breite wuchtige Akkorde, unterbrochen von Fanfaren der Trompeten, weisen auf den folgenden Krönungszug (Allegro festivo) hin, der zur Kathedrale von Reims zieht. Louison und Margot, die Schwestern Johannas, wollen diese in ihrem Glanz und in ihrer Hoheit sehen und haben sich vor der Kathedrale aufgestellt. Ihre erregten Fragen im Rezitativton, werden dann durch das Hauptthema des Zuges in seiner scharf akzentuierten, punktierten Marschrhythmik unterbrochen, wobei mit der Modulation von D-Dur nach B-Dur (Zwischensatz) vor allem Fanfaren der Trompeten in den Vordergrund treten. Mit dem Allegro giusto Satz (wieder D-Dur) wird das erste Hauptthema der Szene in einfachster rhythmischer Gestaltung und Umbildung wieder aufgenommen und durch Hinzuziehung neuer orchestraler klanglicher Mittel der Höhepunkt des Zuges erreicht. Mit dem Eingehen des Krönungszuges in die Kirche treten die Stimmen Louisons und Margots wieder in den Vordergrund (rezitativisch). Beide Schwestern wundern sich, daß Johanna so betrübt erschien. Leise, breite und feierliche Klänge der Orgel weisen dann auf die feierliche Handlung in der Kirche hin. Louison und Margot eilen darauf in die Kirche. Ein kurzes instrumentales Vorspiel im feierlichen Choralcharakter leitet das

Gebet (Adagio Es-Dur 4/4tel) in der Kirche ein und übernimmt Teile der Hauptmelodik des folgenden Dankgebetes an die ewige Macht, die das Vaterland aus der Hand des Feindes befreit hat. 2 Soprani und Alti, 2 Tenori und Bassi, in charakteristischer Verwendung und Durchbildung der Stimmen und in treffender Art auch ihrer gegenseitigen Bezugnahme, singen das Gebet vor, das vom Chor auf der Bühne in gleicher Melodik und Satzstruktur übernommen wird, bei treffender Gegenüberstellung und späterem Ineinanderübergehen der Solostimmen. Mit dem Gedanken und der Bitte an Gott, auch fernerhin König und Vaterland zu schützen, wird das Satzgefüge der Szene bewegter. Kontrastierungen von Solostimmen untereinander, von Chorstimmen untereinander, von Solo- und Chorstimmen schaffen innere Bewegtheit und Steigerungen, durch treffende instrumentale Untermalung noch erhöht, um nach dem Höhepunkt mit den Worten „Schütz es Gott" allmählich schwächer zu werden und im doppelten Piano auszuklingen. — Der Krönungszug und das Gebet im II. Akt (Nr. 14) der Oper „Johanna d'Arc" von Vesque von Püttlingen bildet im Rahmen der Oper einen Opernabschnitt, der ein wichtiges und eindrucksvolles Einzelbild im Ablauf der dramatischen Geschehnisse des II. Aktes unseres Werkes abgibt, in dem auch die sich bald darauf neu auslösende Spannung (Flucht Johannas aus der Kirche und spätere Verfluchung durch den Vater) zusammengefaßt erscheint.

Den deutschen Sakralszenen dieser Art möchte ich hier einen feierlichen Zug einer außerdeutschen Oper, der „Juive" von J. Frommenthal Halévy angliedern, der seiner ganzen Struktur gemäß am nächsten den prächtigen, feierlich und festlich gestalteten Schaubildern, wie wir sie in Meyerbeers „Hugenotten" und Lindpaintners „Sizilianische Vesper" vorfanden, entgegenkommt und in der Aneinanderreihung und Einordnung bunter und mannigfaltigster Szenenbilder zu möglichst scharf erfaßter Kontrastwirkung herangezogen ist. Der feierliche Zug besteht aus kaiserlichen Garden, Mönchen, Kirchenfürsten, dem Kardinal, den Bußbrüdern und Wachen. — Eleazar und Recha sind zum Tode verdammt und werden von den Henkern zum Schafott geführt, während Leopold aus dem Reich verbannt werden soll. Das reine Instrumentalstück beginnt mit den leisen breiten Tönen der Klarinetten und Fagotte, die die Hauptmelodik des Satzes einführen, wobei ihr akkordischer Ausbau von tiefliegenden Triolenfiguren begleitet wird. Mit dem Näherkommen des Zuges wird auch die Melodik der Szene akzentuierter, kompaktere Akkordmassen unter Begleitung von einheitlichen Triolenformen treten auf, die Harmonisierung wird reichhaltiger und gewählter und eine besondere Spannung und Zusammenfassung der rhythmisch-klanglichen Bewegungsenergie wird erreicht. Im leichten Abklingen der Szene leiten dann kleinere Wirkungen der Hörner zur Eingangsmelodik des Satzes über, die jetzt von Sextolenfiguren umspielt erscheint, während gleich-

zeitig die einheitliche Triolenbegleitung des Anfanges wieder zur Geltung gelangt. Mit immer mehr abnehmender dynamischer Wirkung wird der dunkle, die Szene beherrschende Mollcharakter aufgegeben, Fis-Dur-Akkorde erscheinen und lassen die Melodik sich in Tremolowirkungen des Orchesters im doppelten Piano verlieren. — Der Marsch und feierliche Zug steht innerhalb zweier Szenen mit ausgesprochen vokalen Wirkungen und bildet zu ihnen als wirkungsvolles Orchesterstück einen geschickten und treffenden Gegensatz. Er gibt gleichzeitig die Einleitung zu der Massenwirkung des Finalbaus unserer Oper ab und bezieht in der Zerspaltung des Ganzen in Gruppen äußere Handlungsmomente in den Rahmen der Oper ein. Der feierliche Zug kommt als Einzelbild weniger mit dynamisch-steigernden Wirkungen zur Geltung, sondern bildet mehr einen Opernausschnitt, der vor allem als dekoratives Element im Rahmen unserer Oper anzusprechen ist.

Kurz zusammenfassend können wir sagen, daß der feierliche Zug in seinen mannigfaltigsten Typen als charakteristisches Wirkungselement, sofern er in die Gesetzlichkeit der dramatischen Handlung eingeht, richtunggebend und mitbestimmend in das gesamte szenische Geschehen eingreift und oftmals zum Kernstück der jeweiligen Oper wird. Während er losgelöst vom künstlerischen Organismus der Oper oder nur in loser Verbindung (schlecht motiviert) mit der Grundidee der Oper stehend, meistens als Mittel zur Entfaltung von Prunk- und Schaubildern dem Nebeneinander der heterogensten Einzelwirkungen eingeordnet und dann unter Ausnutzung der ihm eigentümlichen Ausdrucksfähigkeit zu scharf erfaßten Kontrastwirkungen anderen eindrucksvollen szenischen Formungen gegenüber herangezogen ist.

## Gebetsszenen.

### Bittgebete.

Von den Sakralszenen werden dem dramatischen Aufbau der Libretti der Frühoper des 19. Jahrhunderts als formbestimmende Kräfte der szenischen Gestaltung in erhöhtem Maße Gebetsszenen eingefügt, die nach dem Können und den Absichten der Komponisten in verschiedenartigster szenischer Formung als Bittgebete, Preghieren, Dankgebete, Lob- und Festgesänge, Hymnen etc. in Erscheinung treten. Von ihnen nehmen die Bittgebete, die rein äußerlich gesehen, die größte Anzahl der Gebetsszenen ausmachen, eine bevorzugte Stellung ein. Als organische Bestandteile einer Oper wird ihre ausschlaggebende Bedeutung zur Vertiefung und inneren Beseelung und Belebung einer künstlerischen Idee vom Komponisten anerkannt und in ihnen ein berechtigtes Wir-

kungselement in der Vielheit der Kräfte gesehen, das für die Steigerung der Handlungsführung der jeweiligen Oper mitbestimmend wird und teilweise einen Kulminationspunkt des ganzen Aktes abgibt. Andererseits aber reihen die Bittgebete sich als eindrucksvolle szenische Bilder mit wesentlich lyrischen Momenten den übrigen szenischen Formungen an und bedingen dann im allgemeinen Halte- und Ruhepunkte im Ablauf der dramatischen Geschehnisse der Oper, während sie drittens als Opernausschnitte, die überhaupt nicht oder nur lose der dramatischen Führungslinie des Werkes angehören, zu illustrativen Szenen ausgebaut werden und dann im treffenden Kontrast zu anderen wirkungsvoll gestalteten szenischen Bildern in Erscheinung treten.

Das Bittgebet als Monolog erscheint in Franz Schuberts einaktigem Singspiel „Fernando" (Juli 1815) nach dem von Schuberts Konviktgenossen Stadler angefertigten, in seiner dichterischen Gestaltung und Formgebung der derzeitigen Singspiellibrettistik entsprechenden, wenig glücklich gelungenen Libretto. — Fernando, der noch als Ritter seinen Schwager getötet hat und deswegen von den Gerichten verfolgt wird, soll nun Begnadigung zuteil werden. Seine Gemahlin Eleonore, die ihm Verzeihung gewährt hat, ist mit seinem Sohn Philipp auf der Suche nach ihm. Dabei verliert in einsamer Waldgegend der Sohn seine Mutter, und in Besorgnis und Bangen um ihr Schicksal betet er in einem Bittgebet zu Gott. — Der in freier und klarer Struktur gebaute Monolog Philipps geht ganz auf die Ausdrucksnuancen der agierenden Personen ein und läßt eine musikalische Illustrierung, die ganz aus dem Ablauf der Verse sich gibt, zur Geltung gelangen. Im akkompagnierten Rezitativ untermalt dabei das Orchester in treffender Weise den szenischen Verlauf und läßt solistische Gruppierungen spielen. Die Arie läßt die herrliche Schubertische Melodie in Erscheinung treten, die im weiten Bogen den Satz umspannt und in langsamen auf- und abwärts strebenden melodischen Linien den Worten der Bitte Leben verleiht, wobei zur Erhöhung der Stimmung und des Ausdrucks in feinsinnigster Verwendung und Nutzbarmachung die Begleitung beisteuert. Der Schwerpunkt des musikalischen Aufbaus und der musikalischen Illustrierung des Bittgebetes, das seiner Struktur gemäß im Rahmen von Schuberts Singspiel einen lyrischen Halte- und Ruhepunkt abgibt, liegt bis zum Ende der Szene auf dem Eingehen auf die einzelnen Gefühlsspannungen, bis schließlich Philipp sich ganz dem göttlichen Schicksal anvertraut und seine Bitte nach kühner Modulation im hoffnungsvollen G-Dur ausklingt.

In ähnlicher Weise wie das Bittgebet in Schuberts „Fernando" retardierende Momente im Ablauf der dramatischen Geschehnisse auslöst, ist auch das kurze Bittgebet (Monolog) Annas an die holde Fee Titania in Nr. 11 des III. Aktes der komischen Oper „Die lustigen Weiber von Windsor" von Otto Nicolai als Opernausschnitt zu werten, der dem Gesamtorganismus ein-

gefügt, seinem Grundcharakter gemäß, in der dramatischen Führungslinie zum Finalbau der Oper hin eine Unterbrechung und Verzögerung abgibt und den Fluß der dramatischen Handlung hemmt. — Der Monolog Annas weist in seiner freien musikalischen Formgebung und seinem wirkungsvollen Aufbau verwandte Züge mit dem Agathenlied des Freischütz auf, ist aber von persönlichem künstlerischen Gestaltungswillen getragen. In engster Anlehnung an den Gefühlsausdruck und an die Empfindungsweise der Hauptperson wird eine musikalische Illustrierung geschaffen, die die Gefühle Annas, ihr Zagen und später ihre hoffnungsvolle Freude, in feinsinnigster Weise kennzeichnet und entwickelt. Dabei geht die echt romantische Sehnsucht Annas und die dem tiefen menschlichen Empfinden innig verbundene Naturromantik in unsere Szene ein. — Im Vorspiel klingt das kurze Motiv von Annas Glauben an die ewige Macht und ihrer Sehnsucht nach dem Geliebten in den Hörnern an, das immer wieder in eindrucksvoller Einfachheit und Schlichtheit ihre Arie durchzieht. Das folgende kurze Allegro (Rezitativ), in dem die geschickte und treffende Harmonisierung Nikolais in die Augen fällt und in dem Anna um Schutz für die treue Liebe die holde Fee Titania bittet, wird abgelöst durch ein sehnsuchtsvolles Adagio, in dem eine weit geschwungene, dem kurzen Glaubensmotiv entwachsene Melodik eine herrschende Rolle spielt und in dem Nikolai im Einzelnen die Empfindungsweise der Heldin der Szene in charakteristischer Weise zu zeichnen in der Lage ist. Das Bittgebet beschließt ein Allegro vivace 6/8tel, in dem Koloraturen zu besonderen Wirkungen gelangen, die Annas Hoffnung auf die Erreichung und Erfüllung ihres Liebesglücks Ausdruck verleihen.

Auch das Bittgebet Delias, die sich in der Hand des Nabob von Lahore, Olkar, befindet, in der Oper „Die Macht des Liedes“ von J. P. v. L i n d p a i n t n e r nach dem Castellischen Libretto *), ist ein Gebet für den Geliebten, läßt aber nicht so sehr romantische Sehnsucht und Naturromantik in den Vordergrund treten, sondern mehr das volkstümliche Element dominieren. Wie in Nikolais Werk gibt dieser Monolog im dritten Akt in der Struktur der Oper, in der szenischen Folge aller Einzelglieder, einen Ruhe- und Haltepunkt ab. — Delias Bittgebet wird durch ein kurzes Andantevorspiel, das als Hauptthema der späteren Romanze wieder anklingt, mit folgendem Rezitativ eingeleitet, in dem sie ihre Lage als Sklavin des Nabob schildert. — Die Melodik unserer Kavatina ist schlicht und einfach, fast volksliedmäßig gehalten und tritt bei der Charakterisierung des Mißgeschicks der Prinzessin deutlicher und akzentuierter hervor, ebenso wie auch die ein-

---

*) Der Stoff klingt neben verwandtschaftlichen Zügen mit der Zauberflöte, dem Oberon, dem Meerkönig und sein Liebchen (aber erst 1837 in Hechingen aufgeführt) vor allem Mozarts „Entführung aus dem Serail“ an, die Lindpaintner trotz der Verlegung des Schauplatzes nach Indien wohl als Vorbild galt.

fache, durch das ganze Stück hindurch gleichmäßig durchgeführte Begleitungsform sich an derartigen Stellen aus ihrer Starrheit löst und prägnanter, harmonisch vertiefter zur Geltung kommt. Eine dynamische Steigerung, die in weiter Crescendowirkung auf den Endpunkt der Kavatine mit kleinerer Koloratur zugespitzt ist, läuft damit parallel, der ein innerlich mit der Gesamtstruktur der Kavatine verbundenes orchestrales Nachspiel folgt. Durch die Einbeziehung unserer Kavatine mit vorhergehendem Rezitativ und folgender Romanze, die mit ihren größeren Koloraturbildungen und orchestralen Intermezzi fast nicht mehr wie eine Romanze anmutet, in die Szene wird eine Gliederung ihrer Struktur erzielt, wobei die beiden Sätze, die ihrer ganzen Anlage gemäß den Fluß der Handlung stauen, als lyrische Ruhepunkte innerhalb zweier Szenen stehen, von denen die vorhergehende Nr. 13, das Duett zwischen Nadir und Missul, wo sich Nadir für Delia und Selim opfern will, lebhaft bewegten Charakter trägt und für den Gang der Handlung mitbestimmend wird, während die folgende Szene (Nr. 14) das Finale unserer Oper, mit seinen Allegrosätzen, Marschrhythmen und Ballett stark zu dem lyrischen Intermezzo kontrastiert.

Gaben die Monologe im „Fernando“, in den „Lustigen Weibern von Windsor“, in der „Macht des Liedes“ szenische Formungen ab, die sich als organische Bestandteile dem Rahmen eingliederten und einfügten, so ist dagegen der Monolog Biankas in Josef Peter von Lindpaintners zweiaktiger von C. P. Berger nach französischem Muster angefertigter Oper „Die Genueserin“ als lyrischer Halte- und Ruhepunkt im Rahmen unseres Werks nur mit fast hilfloser Motivierung dem Spielorganismus eingereiht. — Fregoso und Sanfermo, die im Kerker Adorni und Carlo vernichten wollen, stellen Bianka vor die Entscheidung, einen, ihren Geliebten (Carlo) oder ihren Vater zu retten und dies auch nur unter der Bedingung, daß sie Fregoso oder Sanfermo erhört. Bianka will vor ihrer Wahl noch einmal für kurze Zeit die Gefangenen sehen. Der Kerkermeister Emo wird dazu beauftragt, sie hinunterzuführen. Dies kann aber erst geschehen, nachdem Bianka von Emo alleingelassen wurde und in einem längeren Gebetssatz ihrer Verzweiflung Ausdruck verliehen hat. — Unser Bittgebet besteht aus Rezitativ und Arie (Andante agitato und Molto allegro). Kurze triolenmäßige eindringliche Motive, die auf das unterirdische Gewölbe, in dem sich Bianka in ihrer Verzweiflung und ihrer Pein befindet, hinweisen und den Schrecken des Orts malen, stehen am Beginn unseres Larghettos und werden später von den Streichern in gleicher Rhythmik verwertet. Eine von den Celli getragene, leicht sangliche Melodie leitet dann zum Rezitativ Biankas über, in dessen kurzer und abgerissener Melodik der Stimmführung der Ton der Erregung und Angst mitschwingt, wobei kurze tief gelegene 32tel Figuren und Tremolowirkungen mit dem Gedanken an Wahnsinn die Wirkung untermalen. Mit dem Andante agitato Satz, der die Klage und das Flehen Biankas

schildert, nicht in diesem Kampfe unterzugehen und dessen Melodik in der Singstimmenordnung wenig charakteristisch ist, verfällt Lindpaintner auch in der Begleitung einer wenig ausdrucksvollen, immerwährenden Gleichmäßigkeit von 8tel Rhythmik, die auf die Dauer monoton wirkt. Dem Andante agitato Satz schließt sich der Molto Allegrosatz an, (nach dem bei den Worten Biankas „Ja, Gott ist nahe!" ein mächtiger Sonnenstrahl durch das Fenster die knieende Bianka mit hellem Glanz überstrahlt hat), dessen Hauptthema bereits in der Ouvertüre vorweggenommen war und dessen Melodik auch im späteren Allegro assai im Finale der Oper im Ensemble als Thema der Sopranstimme Biankas seine Verwertung findet und sich in solistischer Weise von den Stimmen Helenens, Carlos, Pesaros, Emos, Paolos und Adornis abhebt. — Dieser Monolog Biankas bedingt wie bereits erwähnt, seiner ganzen Struktur gemäß, innerhalb des Opernganzen einen Ruhe- und Haltepunkt, der von zwei bewegten Opernausschnitten (der Entscheidung Biankas für den Geliebten oder den Vater und der Hinaufführung der Gefangenen durch den Kerkermeister Emo) umgeben ist, die im schärfsten Kontrast zur lyrischen Szene Biankas stehen und dadurch in ihrer besonderen dramatischen Einzelwirkung herausgestellt werden.

In der dreiaktigen Oper Blumenröders „Die Bürgschaft", Libretto von Reger nach Schillers Ballade, kommen 2 Bittgebete als Monologe zur Geltung, die beide dem einheitlichen Kern der Operndichtung angehören und organisch aus dem zugrundegelegten Spielgeschehen erwachsen. Es sind dies das der dritten Szene des II. Aktes einbezogene Bittgebet des Miletos, für seinen Freund sterben zu dürfen und das Bittgebet des Möros an die Götter (III. Akt 3. Szene), eine Quelle zu finden, um die müden Glieder zu stärken und noch vor der Hinrichtung seines Freundes Miletos in Syrakus anzukommen. Beide Monologe geben Opernausschnitte mit wesentlich retardierenden Momenten im Spielgeschehen des Werkes ab und treten dabei in geschicktem und treffendem Kontrast zur vorhergehenden bezw. folgenden Szene der Oper. — Nach einer kurzen Orchestereinleitung, die mit kurzen abgerissenen Klängen der Streicher, über die sich in solistischer Weise die Klarinetten, unterbrochen durch kleinere Figuren der Fagotte, herausheben, das Gefangenenlager Miletos, des Bürgen von Möros, malt, setzt der Monolog (Adagio Satz) des Miletos ein, der im Bewußtsein seiner guten Tat heiter ist. Das Rezitativ des Miletos ist durch treffende Akkorde der Streicher akkompagniert, in die kleinere 8tel Triolen und 16tel Sextolenfiguren der Klarinetten in solistischer Weise eingehen. Mit der flehentlichen Bitte an die gütigen Götter, den Freund mit starkem Arm zurückzuhalten durch einen Aufruhr der Natur, durch Wasserfluten, Ströme und heftige Stürme, wird die musikalische Sprache reichhaltiger und mannigfaltiger. Bewegte und erregte Tremolofiguren gehen in die Streicher ein, abgerissene kurze 32tel Figuren treten in den I. Violinen auf, um

später von den II. Violinen und Violen übernommen zu werden. Auch die Stimmführung der Bässe wird bewegter und stützt den leidenschaftlichen Sang des Miletos. Lange breite Akkorde der Flöten und Fagotte treten in charakteristischer Weise hervor unter wechselseitiger und reichhaltiger Harmonik. Nach dieser musikalischen Illustrierung der Worte des Miletos wird im plötzlichen dynamischen Wechsel mit dem Gedanken an den Vorsatz, für den Freund zu sterben, die Melodik der Singstimme ruhiger und schlichter; die bewegten Wirkungen der Streicher setzen aus und nur die leisen breiten Akkorde der Flöten und Klarinetten erheben sich über den Sang des Miletos. Die Klarinette tritt noch einmal in solistischer Wirkung bis zu 32tel Wirkungen (im Adagio Satz), begleitet von den kurzen, abgerissenen Akkorden der Streicher hervor und leitet zu der Arie des Miletos, die ein Loblied mit starken Koloraturwirkungen auf die Freundschaft enthält, über, auf die Freundschaft, die allen Gefahren im Leben trotzt. (Auch hier ist wieder die musikalische Illustrierung durch bewegte 32tel Figuren der Streicher, 16tel Figuren der Bässe und kurze abgerissene 8tel Figuren der Fagotte erreicht, zu der dann solistische Wirkungen der Klarinette und Flöten wunderbar kontrastieren). — Das Bittgebet (Monolog) des Miletos bildet im Rahmen unserer Oper einen Opernausschnitt, der nach der bewegten Szene (Duettwirkung) Hericleas und Kamoetos, der Schwester des Tyrannen, die Hericlea Sklavinnenkleider zur Flucht verschafft und auch die Befreiung von Miletos und Möros vorbereiten will, eingesetzt ist und in seiner Einzelwirkung innerhalb der dramatischen Führungslinie unserer Oper trotz seiner bewegten musikalischen Illustrierung, seiner ganzen Struktur gemäß, einen Ruhe- und Haltepunkt im Ablauf der dramatischen Geschehnisse abgibt. Dabei kontrastiert in charakteristischer Weise dieses eindrucks- und wirkungsvolle Bild zur folgenden Szene Hericleas und Miletos, dem Versuche Hericleas, in erregten Bitten Miletos umzustimmen und schließlich der Entdeckung der Fluchtvorbereitungen durch den Tyrannen.

Einen ähnlichen szenischen Aufbau und Ausbau und eine ähnliche Stellung in der Spielgesetzlichkeit der Oper erhält das Bittgebet des Möros. — Möros, dem es gelungen war, den reißenden Strom zu durchschwimmen, der im Kampfe mit den Räubern Sieger geblieben war, sinkt ermattet und halb verdurstet nieder und bittet die Götter, eine Quelle zu finden, um die matten Glieder zu erfrischen. — Das Bittgebet des Möros mit seiner fest und eindringlich gestalteten Melodik ist durch kurze Akkorde der Violinen, Violen und Bässe begleitet, abgelöst durch die langen breiten Töne der Fagotte und Hörner. Mit dem Andante, dem Gedanken an die Rettung durch die Wasserfluten und der Befreiung von den Räubern, nimmt die Melodik der Solostimme des Möros einen weicheren und innigeren, flehentlichen Charakter an. In breiten im Pianissimo gehaltenen Akkorden begleiten die Violinen und Violen (Violine I. mit

Übernahme der wichtigsten Töne der Melodik der Singstimme), unterstützt von den Wirkungen der Bässe, die Bitte des Möros an die Götter, ihm zu helfen, damit der Freund lebe. Mit dem Auftritt Hericleas, die die Worte des Möros gehört hat, wird sein Wunsch erfüllt. Sie reicht ihm, nachdem sie einen Schleier umgeworfen, um nicht von ihm erkannt zu werden, einen Krug voll Wasser dar, der den Durstigen erquickt. —

Das kurze Bittgebet des Möros steht innerhalb der Arie der Hericlea, die ihren Gatten erwartet, und der späteren Erkennungsszene Hericleas und Möros, als sie diesem den Krug reicht. Seiner ganzen Struktur gemäß bildet das Bittgebet des Möros einen Opernausschnitt, der retardierende Momente im Rahmen unserer Oper spielen läßt und einen lyrischen Ruhe- und Haltepunkt innerhalb der dramatischen Führungslinie abgibt.

Die Bittgebetsszene (Nr. 10) als Monolog in kühner Verflechtung von Arie, Larghetto devoto (eigentlichem Gebet) und kurzem folgendem Monodram findet sich im einaktigen Singspiel „Feodora" des Berliner Hofrats J. P. Schmidt (nach dem Texte von Alfred von Kotzebue), in dem die Heldin des Stückes zu Gott um Errettung aus ihrer Not betet. Als Einleitungstakte des Gesangs der Feodora übernimmt unsere Szene den Anfang der Ouvertüre. In langen breiten Akkorden beginnen die Oboen und Fagotte, zu denen sich noch die Flöten gesellen, um dann von den schnellen 16tel Figuren der Streicher abgelöst zu werden, die wiederum unterbrochen durch leise Bläserakkorde (Hörner und Trompeten) endlich zum Einsatz der Singstimmen überleiten. Die Melodik der Singstimme, die nichts von Erarbeitung verspüren läßt, breitet sich in frischer und einprägsamer Struktur über die Szene und gibt dem Gesange Feodoras einen Ausdruck von kindlichem Vertrauen und kindlicher Frömmigkeit. Die Begleitung in 16tel Form ist bei einsichtsvoller und sparsamer Verwendung der Instrumente doch so abwechselungsreich, daß keine Gleichförmigkeit aufkommen kann. In den jeweiligen Überleitungsstellen kommen in charakteristischer Weise die Bläser (Flöten, Klarinetten, Fagotte, Hörner) zur Geltung, die in solistischer Weise gleichsam die Melodik der Singstimme fortsetzen. Ansätze zur Charakterisierung der Person und der Situation fallen besonders bei den Worten „Auf daß von meinem bebenden Munde" in dem synkopenhaften Nachschlag der Achtelbewegung auf. Mit dem kurzen Più lento, den langen, leisen, breiten Akkorden der Bläser, leitet die Arie zum eigentlichen Gebet, zum Larghetto devoto, über. Dieser Satz ist ebenfalls in der Ouvertüre in etwas veränderter melodischer und rhythmischer Struktur in den breiten Akkorden der Klarinetten und Fagotte vorweggenommen und nach dem Agitato- und alla Marcia-Satz der Ouvertüre eingefügt. Auch in diesem Larghetto devoto-Satz drängt die Melodik unter einfacher und sparsamster Untermalung durch das Orchester in ihrer Natürlichkeit über eine eng begrenzte Empfindungswelt

hinaus und verleiht in ihrer weit geschwungenen Struktur der Szene einen Gefühlsausdruck von schlichtem und innigen Glauben an Gott, der kurz vor dem Eintritt des Fürsten, seinen Höhepunkt im Monodram (Allegro maestoso) findet. Das Monodram ist hier in geschickter Weise der Illustrierung der Situation dienstbar gemacht. In ein paar kurzen Strichen ist der Höhepunkt des Glaubens und Vertrauens auf Gott gleichzeitig mit der gespannten Erwartung und Erregung Feodorens gemalt, bis mit dem langen Dominantseptimen Akkord von Es-Dur (Fagott, Hörner und Timpaniwirkung) sich die Türen öffnen und der dreistimmige Chor mit den Worten „Heil ist dem Hause widerfahren, das ein guter Fürst betritt" einsetzt, nachdem vorher im Marschrhythmus 4 Hörner und Trompeten unter Zusatz der Posaune den Chor nach dem kurzen Marciasätzchen der Ouvertüre eingeleitet haben. — Die Stellung unserer Sakralszene im Gesamtrahmen der Oper bedingt als Arien- und Larghettosatz mit wenig äußeren Handlungselementen einen Ruhepunkt im Fortfluß der dramatischen Geschehnisse, wenn die Szene auch andererseits keinen inneren Stillstand der Handlung infolge der Intensität des musikalischen Ausdrucks abgibt. In treffendem Gegensatz steht sie zum folgenden Terzett (der Marie, des Majors und Iwans) und dem dreistimmigen „Heil"-Chor (Sopran, Tenor und Baß) der folgenden Szene, zu der das Monodram in seiner klaren, sparsamen, aber eindringlichen und wirksamen Sprache in charakteristischer Weise überleitet.

Zwei Bittgebete als Monologe, die als szenische Formungen und Gestaltungselemente im Reigen der ausübenden Einzelkräfte maßgebend und infolge ihrer innewohnenden Spannung und Fanatik für die wenn auch mehr äußerliche Steigerung des Tempos der Handlung mitbestimmend werden, treten in der dreiaktigen romantischen Oper Johanna d'Arc von Julius von Hoven in den Vordergrund. Es sind dies das Bittgebet Johannas in der 5. Szene des I. Aktes und ihr Bittgebet im III. Akt (Szene Nr. 19), als die Jungfrau in Fesseln liegt und Gott bittet, ihre Ketten zu zerreißen.

Johanna, die den heiligen Ruf ihrer Sendung vernommen hat, sagt nun dem Lande ihrer Kindheit Lebewohl und bittet Gott, sich ihrer Aufgabe würdig zu zeigen. Nachdem im wehmütigen f-Moll gehaltenen Abschiedssang Johannas (Andante 3/4), in dem in solistischer Weise das Englische Horn die Stützung der Melodik der Singstimme übernimmt, leitet ein kurzer Allegrosatz, in dem Trompetensignale auf die zukünftige Führung der Franken in der Schlacht durch Johanna hinweisen, zum Marciale (12/8) über, in das die Bitte Johannas an Gott eingeht. Sie will die Fahne den Franken vorantragen, und sie bittet Gott um seinen Schutz und seine Hilfe, das Vaterland zu befreien. Eine mit äußerer Spannung geladene und im punktierten Marschrhythmus von Meyerbeer gehaltene Melodik umschließt den Satz, die in den Anfangstakten

von der zunächst etwas gleichförmigen und nur an einzelnen Stellen wie mit den Worten Johannas „Mit Deinen Blitzen bewaffne meine Hand“ und „Laß mich befreien mein Vaterland“ mehr hervortretenden Begleitung vorweggenommen wird. Mit dem Gedanken an Schlachtfeld und Siegeslied wird mehr Wert auf die Begleitung gelegt, und Melodiekerne der einprägsamen, scharf akzentuierten, leicht sanglichen Melodik der Solostimme Johannas werden übernommen. In immer mehr sich steigender Crescendowirkung gehen dann Trompeten und Hornwirkungen beim plötzlichen Wechsel des Taktes ($^{12}/_{8}$ zu $^{2}/_{4}$) in das Allegro molto ein, bis mit den Worten Johannas „In die Schlacht“ gesanglich der Höhepunkt in längeren Koloraturwirkungen der Solostimme erreicht wird und mit einem Orchesterepilog, der noch einmal im stärksten ff das Anfangsthema aufgreift und alle vorher eingesetzten Wirkungen zusammenfaßt, die Szene ihr Ende findet. — Das Bittgebet Johannas ist ganz nach den Prinzipien Meyerbeers in derartigen Szenen gestaltet und bedeutet im Rahmen unserer Oper infolge seiner wenn auch auf äußeren Momenten beruhenden Spannung und Fanatik einen Opernabschnitt, der zur Steigerung des dramatischen Elements in unserer Oper beiträgt.

Der Monolog Johannas im dritten Akt trägt ähnliche Strukturen und wird als berechtigtes Wirkungselement, im Ineinandergreifen aller Einzelkräfte zum Finalbau, in den Rahmen des Werkes gespannt und für die Steigerungslinie des Spielgeschehens der Oper ein maßgebender Faktor. Johanna liegt, von Lionel gefesselt, im Wartturm und muß dem Kampfe der Franken untätig zusehen. Lionel selbst eilt ins Feld, um den König der Franken, Karl, gefangen zu nehmen, was ihm auch nach erbittertem Kampf gelingt. Als die Jungfrau vom Kerker aus den König gefangen sieht, bittet sie in einem inständigen Gebet Gott, ihr doch Kraft zu verleihen, um ihre Ketten zu sprengen und durch sie den König zu retten. Nach einem kurzen Rezitativ, in das die erregte Stimme der Jungfrau, die den Kampf miterlebt, eingeht und das in immer wieder auf- und abstrebenden Sechzehntelfiguren und starken Tremolowirkungen in seiner Schilderung mit der Gefangennahme des Königs seinen Höhepunkt erreicht, beginnt mit der Modulation von B-Dur nach C-Dur das Bittgebet der Jungfrau (Allegro fervente). Die Melodik der Solostimme Johannas, die plastische und einprägsame Gestaltung verrät und in die nach dem flehentlichen Bittcharakter Mut und Siegesbewußtsein der Jungfrau eingeht, wird im ff vom Orchester in einem kurzen instrumentalen Vorspiel vorweggenommen. Eine Begleitung, die mit ihren gebrochenen Dreiklangsfiguren in Sechzehntelform, jeweilig durch im ff gehaltene breite Akkorde unterbrochen, Charakter und Situation zu belichten in der Lage ist, läuft damit parallel. Kleinere instrumentale Zwischenspiele des Orchesters stauen dabei im Satzgefüge die Spannung auf, um sie mit dem Einsatz der Singstimme wieder neu auszulösen. Mit den Worten „Stähl diesen Arm, brich diese Ketten“ tritt

eine treffende, ganz auf den Wortausdruck abgestimmte Harmonisierung hervor, ebenso wie kurz darauf durch sie in machtvollen, breiten Akkorden in tiefer Lage verbunden mit einheitlicher Sechzehntelbegleitung bei den Worten „Schleudere den Blitz, Du großer Gott“ höchster musikalischer Ausdruck in der Szene erzielt wird. Mit dem Gedanken an die Rettung des Königs durch Johanna geht in die Melodik ein sieghafter, energischer Ton ein, wobei durch Ersetzung der Sechzehntelbegleitung durch Triolenrhythmik die musikalische Struktur noch prägnanter und straffer erscheint und das Kämpferische, Heldenhafte in der Charakterisierung der Jungfrau noch mehr zur Geltung gelangt. In immerwährender Crescendowirkung wird unter Hinzuziehung immer stärkerer musikalisch-orchestraler Mittel mit den Worten „Zeig deine Macht“ der gesanglich-orchestrale Höhepunkt der Szene erreicht. Johanna zerreißt ihre Ketten und eilt in den Kampf, um den Franken den Sieg zurückzugeben. In einem kurzen instrumentalen Epilog (Prestotempo), in dem das Hauptthema der Schwerterszene aus dem Finale des I. Aktes (Nr. 9) bei den Worten des Ensembles und des Chors „Ja, wir trotzen den Gefahren, wir vertrauen deinem Wort!“ als Erinnerungsmotiv in Erscheinung tritt, klingt dann die Szene Johannas aus.

Das Bittgebet der Johanna im Kerker (Befreiung von den Ketten) ist zwischen die Szene und Arie des Lionel mit Chor (Gefangennahme Johannas) und das dritte Finale unserer Oper, dem Sieg der Franken, mit dem Tode der Jungfrau erkauft, gestellt und gehört ganz dem einheitlichen Kern der Handlung an. Im Rahmen der Oper bildet es einen Höhepunkt des dritten Aktes und trägt infolge seiner Bewegtheit und Spannung mit zur Steigerung des Tempos der Handlung im Hinblick auf den endgültigen Sieg der Franken bei.

Grundlegend für das Spielgeschehen als notwendige Bestandteile des Gesamtorganismus der Oper „Lohengrin“ von Richard W a g n e r werden zwei in eindrucksvoller Darstellungsart und scharfer Personencharakteristik gezeichnete Bittgebete (Monologe), von denen das eine durch seine innere Bewegtheit, Spannung und Fanatik innerhalb der inneren Steigerungslinie des Werkes einen bestimmenden Faktor und ein wichtiges Glied bedingt, während das andere im wirkungsvollen Rahmen der Oper einen Gipfelpunkt des dritten Aktes und der ganzen Oper überhaupt abgibt. Es sind dies die flehentliche Bitte Ortruds in der zweiten Szene des zweiten Aktes, die die Götter Wodan und Freia bittet, im Dienste der heiligen Sache ihre Rache an Lohengrin und Elsa zu segnen und das kurze stumme Bittgebet Lohengrins im Finale des dritten Aktes unserer Oper. — Elsa erscheint auf dem Söller und dankt glückselig den Lüften, die ihr Lohengrin als Kämpfer gebracht. Ortrud, die Elsa vernichten will, vermag es, sie durch Hinweise auf ihr Unglück und durch Klagen zu betören. Selbst will Elsa, von Mitleid gerührt, Ortrud zu sich hereinlassen. Während Elsa aber in die

Kemenate zurückeilt, zeigt Ortrud ihr wahres Gesicht, springt von den Stufen auf und bringt ihre Bitte, die mehr einem begeisterten Jubelsang gleicht, an Wodan und Freia vor. — Die Musik der Szene zielt ganz auf wilde dämonische Wirkung ab. Eine Melodik, die ganz auf die Personencharakteristik Ortruds zugeschnitten ist und ihre wilde Begeisterung und Leidenschaftlichkeit auszudrücken vermag, umspannt den kurzen Bittsatz der Gegnerin Elsas. Dazu tritt eine ganz auf Vertiefung des Dichterischen strebende Begleitung, in der Triolenwirkungen eine charakteristische Rolle spielen und aus der die Bläser, vor allem Oboen, Hörner und Fagotte zur Illustrierung der Situation benutzt, hervorragen. Mit den Rufen nach Wodan und Freia, dreimal durch Bläserakkorde mit Tremolowirkung der Pauken unterbrochen, wird der Höhepunkt der Szene erreicht. Im trefflichen Gegensatz zu dem düsteren, dämonischen Sang Ortruds (fis-Moll) tritt dann mit dem Zurücktreten Elsas und zweier Mägde der helle G-Dur-Klang der Flöten und übrigen Bläser. Ortrud wirft sich Elsa zu Füßen und vermag in heuchlerischer Demut und List den ersten Keim des Mißtrauens an Lohengrins Person in Elsas Herz zu säen. — Das kurze Bittgebet Ortruds an die Götter ist ganz durch die Situation bestimmt und bildet innerhalb der zweiten Szene des zweiten Aktes unserer Oper einen Opernausschnitt, der von den Momenten wilder Begeisterung und größten Hasses getragen, zur Bewegtheit und Steigerung der Handlungsführung dient und im trefflichen Kontrast zum folgenden Auftritt Elsas gestellt ist, der die Güte und Verzeihung Elsas charakterisiert.

Viel wichtiger im szenischen Geschehen ist das kurze, eindrucksvoll gestaltete Bittgebet Lohengrins, das als zusammenfassender dramatisch-musikalischer Höhepunkt im Rahmen des dritten Aktes zur Geltung gelangt. — Durch die Frage Elsas ist Lohengrin gezwungen, das Geheimnis seines Namens und seiner Art preiszugeben und darauf wieder zur Burg Monsalvat, zu seinem Vater Parzifal, zurückzukehren. Schon naht der Schwan, und Lohengrin verkündet Elsa, daß schon nach einem Jahre ihres glücklichen Zusammenseins ihr Bruder Gottfried zurückgekehrt wäre. Nachdem er sein Horn, sein Schwert und seinen Ring Elsa für Gottfried zurückläßt, eilt er schnell dem Ufer zu. Alle brechen in Wehklagen aus, nur Ortrud frohlockt und erklärt Elsa, daß der Schwan, der Lohengrin herbrachte, Elsas Bruder sei und nicht mehr befreit wurde, weil Elsa den Ritter vertrieben. Lohengrin, der Ortrud genau vernommen hat, sinkt darauf zu einem stummen feierlichen Gebet auf die Knie *).

---

*) Übrigens hatte das Gebet in der Urgestalt (1845) folgenden Wortlaut:
„Ein Zeichen gib zu dieser Stunde,
zu dir ruf ich allew'ger Gott;
daß nicht das Laster frech gesunde,
mit deinen Gnaden treibe Spott!

Nach dem Chor der Frauen und Männer, die ihrer Entrüstung über die Abscheulichkeit Ortruds Ausdruck geben und den auf die Rache der Götter hinweisenden Worten Ortruds, die von den breiten Akkorden der Bläser untermalt werden, kommt beim Bittgebet Lohengrins das volle Orchester, in kurzer Crescendowirkung vom pp bis zum ff sich steigernd, mit dem Anfangsmotiv des Vorspiels, das die ganze Oper als eines der wichtigsten Hauptthemen durchzieht und bereits in der zweiten und dritten Szene des ersten Aktes und in der zweiten und dritten Szene des dritten Aktes (im Anfang bei der Erzählung von der Burg Monsalvat) erklungen war, zur Geltung. Es beherrscht mit seiner herrlichen Melodik den kurzen zehntaktigen Satz, teilweise im Zusammenklang mit den Streichern von den Holzbläsern, teilweise in solistischer Wirkung von Flöten, Oboen und Klarinetten vorgetragen, bis mit dem Tremolo der Streicher vom pp bis zum Forteklang der Bläser das Gebet seine Erhöhung findet. Der Schwan ist untergetaucht, und an dieser Stelle hebt Lohengrin einen schönen Knaben im glänzenden Gewande, Gottfried, aus dem Flusse, der der Führer von Brabant sein soll. Mit dem vollen Orchester setzt dann nach der Erhörung des Gebets das auf Lohengrin gehende Motiv, das bereits beim Erscheinen Lohengrins zum Gottesgericht, bei seinem Sieg im Zweikampf, im Brautzug, in der Liebesszene des dritten Aktes, im Anfange auch des Finales des dritten Aktes unserer Oper erklungen war, wieder ein und umspannt neben Anklängen an das Thema des stummen Gebets den Schlußteil der Szene. — Das Bittgebet Lohengrins gehört ganz dem einheitlichen Kern der Oper an und bildet einen Kulminationspunkt im dritten Finale und im Rahmen unserer Oper überhaupt. Durch die Erfüllung der Bitte an Gott wird der Sieg des Bösen und Dämonischen über das Edle und Gute vereitelt, als deren Repräsentanten für die germanischen Götter Ortrud, für das Christlich-Romantische (Gral) Lohengrin ihre Verkörperung gefunden hatten.

Das Bittgebet (Monolog), in das ein Terzett der Priester (2 Tenori und Basso) und ein Chor (geteilte Soprani, Tenori und Bassi) eingehen, — natürlich im weiten Abstand von den Bittgebeten in der Oper „Lohengrin“ zu nennen — tritt in der dreiaktigen romantischen Oper Konradin K r e u t z e r s „Libussa“ (im zweiten Akt, Nr. 16) in Erscheinung. — Libussa fleht zu Gott, daß sie heute dem edlen Volke der Tschechen einen neuen guten Fürsten erwählen möge. Sie sucht

---

Als Balsam leg' es auf die Wunde,
die Zweifel reinstem Herzen schlug!
Daß sich dein hoher Will' bekunde,
vernichte der Treulosen Trug!
Hör mich in Demut zu dir flehen,
ein hohes Zeichen laß mich sehen.“

In die Partitur aber wurde dies Gebet nicht einbezogen.

sich vor der Gewalt des von ihr abgewiesenen Freiers Domoslaw zu schützen. Sie liebt Wladislaw, Botacks Sohn, der später Gemahl Libussas wird und den Fürstenthron erringt. — Nach einem kurzen einleitenden Andante religioso (24 Takte) setzen die Stimmen dreier Priester ein (2 Tenori und Basso), zunächst in scharf akzentuierter Rhythmik und Melodik unisono, später in dreistimmiger harmonischer Satzweise unter fortwährender Kontrastbildung dynamischer Wirkungen. Das Orchester übernimmt dabei die Melodik der Singstimmen in Tremolowirkungen verbunden mit den kurzen abgerissenen Achtelfiguren der Bässe. Die Priester flehen die Götter an, ein günstiges Zeichen zu senden, ob das Opfer, das sie für die Einsicht und das Verständnis der Prinzessin bei der Wahl des Prinzen darbringen, ihnen gefällt. Der Chor, in den jetzt auch geteilte Soprane eingehen, löst die Wirkung der Solostimmen ab und bekräftigt die Worte der Priester. Hier werden durch kleinere Crescendi und durch Gegenüberstellung von dynamischen Wirkungen, die nur teilweise dem jeweiligen Gedankeninhalt des Versabschnittes entgegenkommen, Kontraste zu erzielen versucht. Nach dem abermaligen Wechsel von Terzett und Chor tritt in solistischer Weise die Stimme des ältesten Priesters (Baß) hervor, der mit Beginn des heiligen Dienstes zur Andacht auffordert. Tremolowirkungen im Orchester, durch kürzere Baßfiguren unterstützt, teilweise in die Oberstimmen verlegt, untermalen die Melodik der Solostimmen, die in wuchtigen, eindringlichen Stimmschritten (teilweise Oktavsprünge) auf die Wichtigkeit der Situation hinweisen soll. Nun tritt Libussa hervor und bittet die Götter, sie sehend zu machen, damit sie das Rechte erkenne und dem edlen Volke einen guten Fürsten ernennen möge. Die breiten, lang gedehnten, feierlichen Akkorde, durch die die Sopranstimme gestützt wird (Rezitativ), werden mit dem Gedanken an den Schutz des Volkes vor blutigen Zwisten und Streit durch bewegtere, reichhaltigere Instrumentation abgelöst. Ein kurzes Crescendo der Streicher leitet zum Allegro vivace-Chor über (geteilte Soprani, Tenori und Bassi), der als klanglich-dynamische Endsteigerung der Szene im breiten, feierlichen Gesang, begleitet durch wuchtige Akkorde des Orchesters, abgelöst später durch gebrochene Dreiklangsfiguren, unterbrochen auch durch kleinere instrumentale Zwischenspiele, die Erhörung des Opfers durch das Zeichen des Donners und durch das Weichen der Wolken zum Ausdruck bringt und mit einem Lob- und Dankgesang auf die Götter die Szene beschließt. — Im Rahmen unserer Handlung ist die Bittgebets- und Opferszene mit ihrem feierlichen Charakter den Einzelwirkungen zweier sie umschließender Sätze entgegengesetzt, dem Rezitativ und der Arie Domoslaws (Allegro furioso), der sich an Libussa rächen will und ihren Thron erwerben will und dem Finale des zweiten Aktes, das den weiteren Widerstand Domoslaws trotz seiner Niederlage ankündigt, der mit seinem Schwert das verlorene Kleinod, das in die Hände Wladislaws fiel, wiedergewinnen will. Seiner ganzen Struktur gemäß bildet die Opferszene unseres Werkes einen

Opernausschnitt, der mit seinen wesentlichen lyrischen Momenten den Ablauf der dramatischen Geschehnisse verzögert und als lyrischer Halte- und Ruhepunkt im Opernganzen zu werten ist.

Zwei Bittgebete (Monologe) werden durchbrochen und in ihrer inneren Bewegtheit und in musikalisch-klanglicher Ausdrucksweise gesteigert durch die Einbeziehung von Ensemble und Chorgruppen, die zu der jeweiligen Solostimme einerseits Beziehungen und innere Verbindungslinien schaffen, andererseits aber auch zu ihr treffende Kontrastwirkungen abgeben. Von ihnen erfährt das Bittgebet Elsas in der zweiten Szene des ersten Aktes der Oper „Lohengrin" von Richard Wagner durch Einfügung eines vierstimmigen Frauenchors (Sopran I und II, Alt I und II) eine Vertiefung und Steigerung in der musikalischen Szenenstruktur, während das Bittgebet Heinrich des Voglers (I. Akt, 3. Szene) durch Einordnung von Ensemble- (mit teilweise konträren Wirkungen) und Chorwirkungen (zunächst Männer-, später auch Frauenchor) größere innere Belebung und Spannung widerspiegelt. — Elsa sinkt nach der Anschuldigung Telramunds und nach den vergeblichen zweimaligen Rufen nach dem Kämpen, der für sie im Gottesgericht gegen Telramund eintreten soll, auf die Knie und bittet Gott inbrünstig, ihren Ritter zu schicken. — Nach dem zweiten Rufe des Heerrufers und dem kurzen Sang des Männerchors „In düsterem Schweigen richtet Gott" leitet ein instrumentales Zwischenspiel, aus dem die Klarinetten in solistischer Weise hervortreten, zum Gebete Elsas über, deren Worte eine weitgeschwungene melodische Linie verbunden mit einer treffenden Harmonisierung als Ausdruck der Unschuld und Inbrunst umspannt, wobei Kerne der Melodik der Solostimme in das englische Horn übergehen, unter zarter Begleitung der Tremolowirkungen der Streicher. Mit den Worten „Herr, sende Hilfe Dir!" geht ein vierstimmiger Frauenchor (Sopran I, II, Alt I und II) mit feinster Herausarbeitung dynamischer Wirkungen in unsere Szene ein, über den sich Elsas Singstimme, die feinsinnigsten Gefühlsnüancen nachgeht und im Einzelnen jeglicher Intention des Textes folgt, erhebt. Die Oboe löst dabei das englische Horn ab und übernimmt, von den zarten Tremolowirkungen begleitet, die Melodik der Solostimme. Mit dem Gedanken Elsas an Lohengrin wird von drei Trompeten ein Motiv gebracht, das bereits in der Erzählung Elsas von ihrem Traum mit den Worten „So tugendlicher Reine ich keinen noch ersah" in den Flöten, Oboen, Klarinetten, Hörnern und Trompeten angeklungen war und das die Ankunft Lohengrins, der in einem Nachen, von einem Schwan gezogen, auf dem Flusse sichtbar wird, als Erhörung ihres Gebetes andeutet. — Das Gebet Elsas mit Frauenchor wächst ganz organisch aus dem einheitlichen Kern der Handlung heraus und ist eines der Kulminationspunkte in der zweiten Szene des ersten Aktes unserer Oper. Seiner ganzen Struktur gemäß bildet es mit seiner treffenden Personencharakteristik und seiner glänzenden musikalischen Illu-

strierung der Situation einen Opernausschnitt, der im Rahmen der Oper keine retardierenden Momente abgibt, sondern vielmehr als notwendiges Erzeugnis aus der Dichtung heraus eine Steigerung der Spannung bis zur Erhörung des Gebets mit der Ankunft Lohengrins zu bewirken in der Lage ist.

Nach demselben Gesichtspunkt der dramatischen Steigerung ist in die Vielheit der Einzelkräfte im Spielorganismus der Monolog Heinrich des Voglers mit Ensemble und Chorwirkung der Oper eingereiht. — Vor Beginn des Kampfes zwischen Lohengrin und Telramund tritt der deutsche König Heinrich der Vogler mit großer Feierlichkeit hervor und bittet Gott, dem Kampfe zugegen zu sein und durch den Sieg des Schwertes Trug und Wahrheit klar zu erweisen. — Nach den in eindringlicher, akzentuierter Melodik gehaltenen Worten Lohengrins und Friedrich von Telramunds „Gott richte mich nach Recht und Fug“ leiten nach einem Zweiunddreißigstellauf mächtige, breite Akkorde im vollen Orchester zum Gebete des Königs über. — Die Melodik des Satzes mit ihrem sorgfältigen Beachten sinngemäßester Deklamation trägt breiten und feierlichen Charakter und wird durch breite, feierliche Akkorde der Bläser gestützt. Eine treffende Harmonisierung, ganz auf Gefühlsausdruck und Gefühlsinhalt abgestimmt, tritt in den Vordergrund. Chromatische Bindungen und Durchtränkungen spielen eine Rolle und feinsinnig herausgearbeitete dynamische Wirkungen kommen zur Geltung. Die Melodik der Solostimme des Königs wird mit den Worten „Des Reinen Arm gibt Heldenkraft“ von dem in den folgenden Ensemblesatz (Elsa, Ortrud, Lohengrin, Friedrich und König) eingehenden Chor (Tenor und Baß) wieder aufgenommen. Mit den vorherrschenden Triolenfiguren der Hörner und Fagotte tritt zu dem Ensemble und Männerchor noch ein Frauenchor (Sopran und Alt), der Gott um Segen für Lohengrin bittet und zunächst Ensemble und Männerchor entgegengesetzt wird, um später im Höhepunkt des Gebets mit den übrigen Einzelwirkungen zusammengefaßt zu werden, wo dann Lohengrin und Telramund die Waffenrüstungen für ihren Kampf vollenden. (Mit dem Siege Lohengrins über Telramund tritt dabei das Motiv aus Elsas Traumszene „So tugendlicher Reine ich keinen noch ersah“ in den Vordergrund). — Das Bittgebet des Königs mit eingehendem Ensemble, Männer- und Frauenchor gehört wie das Gebet Elsas in der zweiten Szene des ersten Aktes ganz dem einheitlichen Kern der Handlung an und wird aus der Situation heraus, hier der Einberufung des Gottesgerichtes, geboren. Seiner Struktur gemäß bildet es mit seinem Einsatz von Ensemble, Männer- und Frauenchor einen Opernausschnitt, der innerhalb der dritten Szene des ersten Aktes mit zur Steigerung des dramatischen Elements beiträgt und direkt auf den Höhepunkt der Szene, den Kampf Lohengrins und Telramunds, zusteuert.

Das Bittgebet in seiner szenischen Formung als Chorsatz, zur Gliederung des undramatischen Finales (zweiter Akt Nr. 14) herangezogen und ganz auf

den Helden des Singspiels gemünzt, kommt in dem Werk des Deutsch-Böhmen Adalbert Gyrowetz „Agnes Sorel" (Libretto nach dem Französischen [Bouilly] von Sonnleithner) zur Geltung. — Das Gebet mit seiner choristischen Wirkung läßt in der Struktur die Symmetrik der Chorpartie auffallen, die streng nach den einzelnen Versabschnitten eingehalten ist. Sie ähnelt sich melodisch auch überall in der Form und läßt nur bei den Worten „der unser Held und Schützer war" (als Wiederholung des vorhergehenden Versabschnittes) und in den Schlußwirkungen kleinere Abweichungen zu. Die Melodik weist frische Natürlichkeit, dafür aber wenig innere Ergriffenheit und Gefühlsinnigkeit auf. Hinzu kommen leicht sangliche Intervalle und eine in paar Strichen gezeichnete Orchestrierung, die in schneller Sechzehntelrhythmik die Melodik umspielt, ganz auf die kleinen geschlossenen Abschnitte eingeht und in größter Einheitlichkeit und Angleichung den ganzen Satz durchzieht. — Unser Bittgebet ist zur Gliederung des zweiten undramatischen Finales in unserem Singspiel herangezogen, wo es neben den Chor „Der König weiß zu lohnen" mit seiner kurzen Unterbrechung durch Karl, Dunois und Kastellan und neben das Ensemble und den Chorsatz „Glück auf, Glück auf zur Reise" (mit abermaliger vorhergehender Unterbrechung durch einen kurzen Larghettosatz Dunois) tritt und in seiner choristischen Kollektivwirkung durch die Einbeziehung religiöser Stimmung für die Handlungsführung und Kontrastgestaltung bedeutsam wird. Dem Finale voraus geht der Chor der Knappen, Bauern und Bäuerinnen, dessen Hauptthema bereits in der Ouvertüre im Marcia-Satz (Mittelteil der dreisätzigen Ouvertüre) Verwendung fand und der wie auch der folgende Allegro assai-Chor „Des Jubels Ruf ertöne! Heil dem Vaterland!" ganz auf Massenwirkung eingestellt ist.

Das Bittgebet als Chorsatz der Priester und des Volkes, in der Vielheit der ausübenden Faktoren und in ihrer Aneinanderreihung im Spielgeschehen unserer Oper ein Kernstück bedingend, tritt in Josef Peter von Lindpaintners Oper „Timantes" (nach dem Libretto von Hiemer), der die Idee der Opferung einer unschuldigen Jungfrau zur Besärftigung des Zornes der Göttin Diana zugrundeliegt, in Erscheinung. Dirze ist von Adrastes und den Wachen abgeführt worden und soll als Opfer der Göttin Diana, die jedes Jahr eine reine, unschuldige Jungfrau fordert, gebracht werden. Der Chor der Priester und des Volkes aber bittet die Göttin, Dirze das letzte Opfer sein zu lassen und fortan mit dem Volke ausgesöhnt zu sein. — Das Bittgebet der Priester und des Volkes im Andantecharakter gehalten, wird durch breite geschwungene, ganz legato gehaltene solistische Wirkungen der beiden Violinen und Viola mit Bevorzugung von Terz- und Sextintervallen eingeleitet, zu denen dann noch die solistische Wirkung des Cellos später tritt. Mit dem Einsatz des vierstimmigen Chores (zwei Soprane, Tenor und Baß) in seinen breiten, feierlichen Rhythmen mit den Worten „Bald schlägt nicht mehr dies Herz voll Güte" kommen Hörner, Oboen,

Klarinetten und Fagotte zur Geltung, die die Eingangsmelodik der Streicher teilweise übernehmen und in charakteristischer Weise den Chor der Priester und des Volkes illustrieren. Mit dem Gedanken an Dirze, die ins Schattenreich hinabgestoßen werden soll, wird im dynamischen Kontrast zum Anfang des Chors auch die Melodik der Szene beweglicher; reichlichere Harmonik zur Charakterisierung des Schattenreichs wird gebraucht. Die Streicher übernehmen dabei teilweise Melodiekerne des Chors, um später Tremolowirkungen hervortreten zu lassen, während die Hörner, Klarinetten, Oboen und Fagotte in breiten ff Akkorden die Wirkungen der Streicher illustrieren und die Bässe mit kurzen abgerissenen Achtelfiguren sich begnügen. Die Chormasse wird teilweise zerspalten, der Sopranchor gegen den Chor der Tenöre und Bässe ausgespielt und eine Bewegtheit des Bildes und gesteigerte klanglich-dynamische Wirkung erzielt. Mit der Bitte an Diana, nach dem Opfer der Dirze für immer versöhnt zu sein, wird auch die Melodik der Szene wieder ruhiger. In breiten Akkorden setzen wieder die Hörner, Klarinetten, Oboen, Fagotte wie im Beginn des Chores in derselben Melodik in breiten Akkorden ein, die Streicher setzen aus und der jetzt dreistimmige Chor bringt noch einmal mit der Wiederholung des Verses die Bitte an Diana vor. Die Bläserwirkungen werden abgelöst von den Streichern, von denen der Baß durch Übernahme gleicher Melodik die Singstimmen der Bässe des Chores illustriert, während Violine I und II mehr Umspielungen der Melodik des Chors bringen. In immer mehr sich abschwächender dynamischer Wirkung des wieder vierstimmigen Chors der Priester und des Volkes, begleitet von den breiten, leisen Akkorden der Hörner, Klarinetten, Fagotte und von den unisono gehaltenen Wirkungen der Streicher, klingt dann das Gebet an Diana mit einem kurzen Nachspiel der Bläser aus. — Das Bittgebet der Priester und des Volkes gehört dem einheitlichen Kern der Oper an und ist zwischen den Klagegesang Dirzes (Kavatina, Monolog) und dem Allegro molto assai (dem Kampf Timantes und seiner Getreuen mit den Wachen des Königs, die Dirze zum Tempel geleiten) gestellt und bildet in seiner charakteristischen Ausführung und inneren Durchbildung einen Opernausschnitt, der im Ablauf der Geschehnisse ein Kernstück unserer Oper abgibt und zu einem Höhepunkt des zweiten Aktes sich gestaltet.

In ähnlicher Weise wie das Bittgebet des Chores der Priester im „Timantes“ einen Höhepunkt in der wirkungsvollen szenischen Folge der Oper bedeutete, erhebt sich auch das Bittgebet (Chorsatz der Hirten und Hirtinnen) einer ganz anderen Stoffwelt und ihrer szenischen Formung in der Oper „Nachtlager in Granada“ von Konradin K r e u t z e r, die sich auch musikalisch mehr dem Romantisch-Idyllischen nähert, aus dem Rahmen der Oper und wird in seiner feinsinnigen musikalischen Durchbildung und Ausschöpfung der Gefühlsspannungen und -entspannungen der agierenden Personen zu einem der Kernstücke, die den Grundcharakter des ganzen Werkes widerspiegeln. — Ein Jäger,

der nicht erkannte Prinzregent, der das Hirtenmädchen Gabriele liebt, aber entsagt, als er hört, daß sie bereits die Verlobte eines jungen Hirten Gomez ist, wird von ihr und den anderen Hirten zu einer Lagerstätte in die Ruine des Schlosses geführt. Aus einem fernen Dorfe ertönen die Abendglocken und bei ihrem Klang knien alle zum Gebet nieder. — Nach einem kurzen, den Eindruck des Dunklen und Düsteren treffend illustrierenden Satz des Jägers und der Hirten, in den die Rachegefühle Vascos und seiner Freunde eingehen und der Gabriele und den Chor der Hirten noch ängstlicher um das Schicksal des Jägers zeigt, setzt in treffendem Gegensatz, in klangschöner Wirkung und freundlicherer Stimmung, das Gebet Gabrielens und des Chors der Hirten ein. Vor allem treten die Wirkungen der Hörner und Klarinetten in lieblicher Klangschönheit in den Vordergrund und vermögen in charakteristischer Weise die Abendstimmung zu malen. Der einsetzende Chorsatz: „Schon die Abendglocken klangen und die Flur im Schlummer liegt" trägt ganz choralen Charakter und zeigt Kreutzers Fähigkeit und Kunst in der Malung vor allem von lyrischen Situationen. Der Ausdruck des schlichten und einfachen Gefühls der Demut, der Ehrfurcht und der Verehrung für Gott ist getroffen und mit sparsam verwendeten musikalischen Mitteln eine eindrucksvolle Wirkung erzielt. — Auffallend ist die Stellung unseres Gebetes im Rahmen der Oper. Als Tonstück mit durchaus lyrischem Charakter ist es gerade dem Finale (Nr. 12) des ersten Aktes unserer Oper eingereiht und könnte einen Mangel an dramatischem Leben in der ohnehin schon handlungsarmen Oper bedeuten, wenn nicht durch feinsinnige und ausgereifte Gestaltung gerade dieser lyrischen Situation der erste Akt unseres Werkes einen eindrucks- und wirkungsvollen Abschluß erhielte.

Das Bittgebet in seiner szenischen Formung als Chorsatz kommt in der großen Oper „Prophet" von M e y e r b e e r zur Geltung. Die Szene ist weit davon entfernt, einen organischen Bestandteil im Operngänzen abzugeben. Sie bildet vielmehr im Rahmen einer nur zum Schein durchlaufenden dramatischen Führungslinie, der Tragik des durch Sektierer und durch das Volk als Gottes Sohn erwählten, zum König der Wiedertäufer erklärten und schließlich doch hinterlistig von seinen Anhängern verratenen Gastwirts Johann van Leyden, einen Opernabschnitt, der feierlich und effektvoll aufgebaut, als dekoratives Einzelbild dem Wechsel großer, heterogener Schaubilder dienstbar gemacht ist, die in möglichst scharfen Kontrast zueinander gestellt die Handlung antreiben und steigern sollen. — Wir befinden uns im Dom zu Münster. Johann van Leyden soll als Sohn Gottes zum König gekrönt werden. Drei Wiedertäufer und der Chor aber singen nach den Schlußakkorden des eindrucks- und wirkungsvollen Krönungsmarsches einen vierstimmigen Bittgebetssatz „Domine salvum fac regem nostrum et exaudi nos in die, qua invocaverimus te!" — Meyerbeer bedient sich ähnlich wie bereits in den „Hugenotten" in unserem

Gebet altertümlicher Harmonisierungsprinzipien, die nicht so sehr auf eine Charakterisierung der die Handlung bestimmenden Personen abzielen sollen. Vielmehr will der Komponist durch altertümliche Harmonisierung der frei erfundenen Choralweise einen bewußt effektvollen Charakter des Gebets erzielen, das Kirchlich-Religiöse der Szene im Dom zu Münster betonen und das Feierlich-Dekorative des szenischen Bildes in den Vordergrund stellen. Dadurch wird zugleich eine treffende Kontrastwirkung zum Fluch der Fides und später zum Chor der Kinder und des Volkes erzielt. Die sonst mit üblichen musikalischen Mitteln geschaffene Szene ist dem Finale des vierten Aktes unserer Oper eingereiht und bedingt seiner ganzen Struktur gemäß einen Opernausschnitt, der nur lose der dramatischen Führungslinie angehörend, zu illustrativer Szene ausgebaut, im Auf und Ab spannender Augenblicksbilder die Durchführung und Steigerung der Handlungsführung mitbestimmen soll.

Kurz zusammenfassend können wir sagen, daß die Bittgebete als berechtigte Wirkungselemente von den Komponisten anerkannt, organisch dem Rahmen der Oper eingefügt, zur Vertiefung der jeweiligen Idee und zur Steigerung des musikalisch-szenischen Geschehens des Werkes beitragen, teilweise aber auch in der Folge der szenischen Bilder lyrische Halte- und Ruhepunkte im dramatischen Aufbau abgeben und teilweise, nur lose dem einheitlichen Kern der Oper eingereiht, möglichst feierlich gestaltet, zur Kontrastwirkung herangezogen und als illustrative Szenen dem Wechsel spannender Schaubilder dienstbar gemacht sind.

## Preghieren.

Unter den Gebetsszenen, die in das Gefüge der Oper ihren Eingang finden, nehmen die Preghieren, die meistens eine flehentliche Bitte an Gott enthalten, eine besondere Stellung ein. Es sind Opernabschnitte, die in mannigfaltigster Form als Adagio, Andante, Larghetto-Satz etc. ihre Verwertung finden, aber immer in ihrer Aussagekraft auf breite, feierliche Wirkungen abzielen und in möglichst getragenem Gesang gehalten sind. B-Tonarten werden bevorzugt, so daß mit Ausnahme der Preghiera in den „Rolandsknappen“ (D-Dur) alle Sätze in B-Tonarten gehalten sind. Im Opernrahmen bedeuten die Preghieren oft als stilistische Fremdkörper im Ablauf der dramatischen Geschehnisse lyrische Halte- und Ruhepunkte, wobei ihre gewaltsame Einreihung in die szenische Folge mit hilfloser Motivierung in die Augen fällt. Sie können zur Gliederung der Szene herangezogen werden und feierlichst vorher ausgestaltet, Kontrastprinzipien dienen und werden dann rhythmisch bewegten Sätzen, lustigen und fröhlichen Chor- und Tanzszenen, aber auch

Kampf-, Schlacht-, Sturmszenen etc. gegenübergestellt, um eine wenn auch äußere Spannung in der Mannigfaltigkeit der Wirkungen zu erzielen.

Als Monolog findet sich die Preghiera in der großen historischen Oper „Lichtenstein“ von Josef Peter von Lindpaintner. Der Textdichter Franz Dingelstedt geht bei der Anlage und Gestaltung unseres Librettos, dessen Stoff dem Roman Wilhelm Hauffs entnommen ist, ganz nach den Prinzipien Scribes, des Textdichters eines Meyerbeer, Rossini, Auber etc. vor, wobei er dem Württembergischen Lokalpatriotismus noch besonders entgegenkommt. Durch Einfügung vieler Szenen, die als äußere Wirkungselemente nur lose dem Kern der Handlung angehören, leidet der Zusammenhang der Oper, zumal da auch die Elemente der Stoffwelt Hauffs keiner künstlerischen Idee dienstbar gemacht und oft willkürlich aneinandergereiht sind. Auch unsere Preghiera, der Monolog des Herzog Ulrich (Larghetto-Satz ¾ Takt) fällt der Gewaltsamkeit und Willkür dieser Aneinanderreihung zum Opfer. Er ist zur Gliederung der Szene Nr. 12 unserer Oper herangezogen und in seiner Einzelwirkung hervorgehoben, um zu den Chören und Ensemblewirkungen der voraufgehenden Szene in geschickter Weise einen Kontrast zu bilden, wobei die Motivierung durch den Textdichter hilflos erscheint. — Herzog Ulrich, der, trotzdem seine Hauptfeste, die Stadt Tübingen, gefallen ist, von seinen Rittern nicht verlassen wird und ihre Treue versichert erhält, fährt plötzlich auf und will ganz allein sein. In seiner Einsamkeit kniet er nieder und singt die Preghiera, die eine Bitte um die Vergebung seiner Sünden und um die Errettung seines Sohnes einschließt. — In unserem Monolog ist das Dramatische zurückgedrängt und äußere Handlungsmomente kaum in ihn verwoben. Dafür kommt der lyrische Charakter mehr zur Geltung, das Subjektiv-Gefühlsmäßige tritt mehr in den Vordergrund und damit verbunden läuft auch der Ausgestaltung des Textes gemäß eine reichere Harmonik parallel, die vor allem bei den Worten „Deine Hand liegt schwer auf mir“ und „Ach ich büße!“ zu Tage tritt. Die Erfindung in der Melodik ist nur schwach und fällt gegenüber der vorherigen Kavatine Ulrichs, in der dieser Württemberg als Land seiner Väter preist, ab. Der Preghiera (57 Takte) folgt ein Allegro vivace-Satz (57 Takte), in dem das Gefühl der Hoffnung auf die Wiedererlangung seiner Herrschaft in Ulrich aufkeimt und der zusammen mit unserem Gebet eine zweiteilige Arie ergibt.

Ebenso wie die Preghiera Ulrichs ist der Monolog Biankas (ebenfalls Larghetto-Satz) im zweiten Akt der zweiaktigen Oper Lindpaintners „Die Genueserin“ (Libretto nach französischem Muster geschickt angefertigt durch C. P. Berger) Kontrastgestaltungsprinzipien dienstbar gemacht und in treffender musikalischer Durchbildung und Ausführung mit seinem feierlichen Charakter dem Rahmen bunter und mannigfaltiger Schaubilder eingereiht. — Nachdem sich der Kerkermeister Emo entschlossen hat, Bianka auf ihre Bitte hin nicht

hinabzuführen, sondern die Gefangenen zu ihr hinaufzubringen, fleht diese um die Errettung der Gefangenen. — Unsere Preghiera als Larghetto-Satz bringt im $^3/_2$ Takt eine in breiter Thematik gehaltene Melodik, zu der eine prägnante, wenn auch immerwährend gleichbleibende in Sechzehntelrhythmik aufgebaute Begleitungsform kontrastiert, die nur gegen Schluß durch tremoloartige Wirkungen abgelöst wird. Durch häufigen harmonischen Wechsel und durch Modulationen wird versucht, den Charakter der gesanglichen Äußerung zu bestimmen und der Singstimme einen Ausdruck von Bewegung und Erregung mitzuteilen, der der Freude des kommenden Wiedersehens von Vater und Geliebten angepaßt ist. — Die Stellung der Preghiera in der Folge der Szenen ist vom Komponisten, ihrem Charakterverhältnis nach, dramatisch wohl berechnet. Als kurzer Monolog mit wesentlichen lyrischen Momenten ist sie im Gegensatz zum vorhergehenden Allegro poco agitato (dem zweiten Duett Bianka und Emo unserer Oper) mit der Bitte Biankas, die Gefangenen hinaufzuführen und zum folgenden Allegro con fuoco assai, der Wiedersehensszene zwischen Bianca, Carlo und Adorni gesetzt, um im Wechsel der bühnenmäßigen Gestaltung durch Bild und Erscheinung besondere Wirkungen zu erzielen.

Unter dem Gesichtspunkte der äußeren, auf Feierlichkeit rechnenden Wirkung ist der Monolog Johannas in H. Dorns „Rolandsknappen“ (ein Stoff, den Lortzing später behandelte) dem Rahmen der Oper eingeordnet. Ohne besondere Vertiefung und Durchbildung erfahren zu haben, bedeutet die Preghiera (Andantesatz) in der sich steigernden zum Finale hindrängenden Handlung infolge ihrer lyrischen Momente einen Ruhe- und Haltepunkt. — Die Preghiera Johannas ist dem zweiten Akt unserer Oper einbezogen. Johanna, die nicht von Alfonso, trotz des Zornes ihres Vaters, lassen will, sieht bereits im Traume den Kampf von Ottfrieds und Alfonsos Mannen und auf den Trümmern der Burg und den Leichen der Bürger ihren Traualtar errichtet. Sie will im Gebet Trost suchen und bittet die Himmelsmächte, ihre Leiden mit Geduld zu tragen und ein göttliches Zeichen der Gnade und Huld ihr zu senden. — Nach einem kurzen Entre-Act und dem folgenden Rezitativ mit Arie (poco più Allegro), die den Traum Johannas schildert, beginnt das Gebet der Königstochter (Andantesatz D-Dur ¾). Breite, leise, feierliche Akkorde der Klarinetten, Fagotte und Hörner in D, zu denen sich die Bässe gesellen, begleiten eine, dem schon wenig charakteristischen Text entsprechende, wenig vertiefte Melodik der Solostimme Johannas. Mit dem Gedanken an Trost in ihrem Leiden übernehmen Flöten und Oboen die Melodik der Singstimme, wobei die Klarinetten und Fagotte durch Gegenbewegung eine Steigerung der inneren Bewegtheit der Szene versuchen. Kleinere Koloraturwirkungen der Solostimme, zur besonderen Ausdrucksgestaltung des Textes angewandt, lassen dann Flöten und Klarinetten aussetzen, um die Wirkung

der Stimmen besonders hervorzuheben. Mit der Wiederholung des gleichen Textes des Gebets führen in solistischer Weise Wirkungen der Hörner zur Melodik des Anfangs unserer Preghiera zurück, wobei mit dem Aussetzen der Flöten die Oboen zusammen mit den Wirkungen der Klarinetten und Fagotte in den Vordergrund treten. Mit den Worten Johannas „Ein göttlich Zeichen" gehen Koloraturwirkungen in die Solostimme ein, nur illustriert von den breiten Akkorden der Klarinetten, Flöten und Bässe, bis mit dem Gedanken an die Gnade und Huld der Götter der Höhepunkt des Gebets erreicht wird, in dem auch neben den Wirkungen der Bläser jetzt die Streicher (Violine I und II, Viola) mit kurzen Achteln in Synkopenform gipfeln. Nach kleineren solistischen Wirkungen der Hörner klingen leise Harfenakkorde auf, und leises Rufen ihres Namens läßt Johanna die Stimme ihres Geliebten Alfonso erkennen, dem sie entgegeneilt. — Die Preghiera Johannas ist zwischen Rezitativ und Arie der Johanna (più Allegro, Traumszene) und dem folgenden Duett (Andantino amoroso, Wiedersehensszene Johannas und Alfonsos) gesetzt und bildet seiner ganzen Struktur gemäß einen Opernausschnitt, der im Rahmen unserer Oper im Hinblick auf den Ablauf der dramatischen Geschehnisse retardierende Momente spielen läßt.

Die einzige Sakralszene in W e b e r s „Oberon" ist die Preghiera (Adagio Nr. 12) im zweiten Akt, die vielleicht die unbedeutendste aller Sakralszenen Webers ist. Mit hilfloser Motivierung ist dieser kleine musikalische Satz, der nur von Violen (geteilt) und Violoncellen musikalisch illustriert wird, der Folge der szenischen Bilder eingereiht und wird immer als anorganischer Bestandteil der Oper in die Augen fallen. Die melodische Linienführung läßt den gleichmäßigen Fluß vermissen, läßt Knickungen in Erscheinung treten und eine allzusehr auf besondere Wirkung abzielende Ornamentik zur Geltung gelangen. Damit wird die Größe des Empfindens beeinträchtigt und die sonst in den Sakralszenen Webers durchschimmernde Innigkeit und Beseeltheit des Ausdrucks zurückgedrängt. In etwa findet dieser Mangel eine Erklärung, wenn wir uns der Entstehung dieser Szene erinnern. Genau so wie Weber dazu bestimmt wurde, für den englischen Tenor Braham im ersten Akt unseres Werkes eine neue Szene und Arie zu schaffen, um ihm Gelegenheit zu geben, besonders vor seinem Publikum zu glänzen, wird er auch dazu veranlaßt, im zweiten Akt eine Szene zu komponieren, die der Stimmlage und Auffassung des Tenoristen angepaßt war. Nur ungern erweist Weber Braham diesen Gefallen, wobei er sich mit dem Gedanken trägt, in einer späteren deutschen Umarbeitung die Preghiera fortzulassen *). Brahams Vortrag aber der Preghiera wurde von seinen Landsleuten mit ungeheurem Beifall aufgenommen.

---

*) Diese Preghiera sollte die letzte Komposition vor Webers Tod sein.

Von der burlesken und parodistischen Seite aufgefaßt ist die Preghiera (Monolog) Melusinas in Julius F r e u d e n t h a l s romantischer Opernburleske „Alarich und Melusine“. Neben der Parodie auf andere Opernelemente der Zeit wie Marsch-, Trinklied, Schlachtgesang etc. ist auch in der Preghiera das Schwergewicht auf die Darstellung possenhafter und ironisierender Wirkungen gelegt, so daß von einer Vertiefung und Beseelung des Ausdrucks keine Rede sein kann. — Alarich und die Obotriten werden von Ullerich, einem verschollenen Ritter, beschimpft und zum Kampfe herausgefordert. Mit Schwertern und Spießen bewaffnet eilen sie fort, um den ihnen angetanen Schimpf zu rächen. „Doch während sie schlachten“ will Melusina ihre Händchen zum Gebet für sie falten. Nachdem sie nach verschiedenen Versuchen einen passenden Ort zum Knieen gefunden hat, betet sie:

„Götter zu Euch flehe ich,
laßt sie diesmal nicht im Stich.
Wollet Alarich Sieg verleihen,
daß er heut noch mich kann freien.
Ach! (Steht mit diesem Seufzer auf und kniet
an der anderen Seite nieder) es wäre fürchterlich,
blieb noch länger ledig ich.“

Ein kurzes Rezitativ von dreizehn Takten, das als Vorbereitung zum Gebet gedacht ist, leitet zur Preghiera über. Die Musik steht in ähnlicher Weise wie der Text des ganzen Werkes auf keiner allzu hohen Stufe. Freudenthal versucht in diesem Monolog Melusinens durch kurze charakteristische Flöten- und als Kontrast dazu Baßfiguren nach jedem Versabschnitt burleske Wirkungen zu erzielen. Erhöht werden diese Wirkungen durch Verwertung von Motiven der Melodik der Singstimme, die rhythmisch und klanglich abgewandelt. zum Teil wie ein Trommelschlag in das Gebet hineinplatzen. Dazu wird durch koloraturartige Bindungen eine Illustrierung des Textes in parodistischer Weise versucht, wobei das „Fürchterliche“ der Situation Melusinens, deren Stimme übrigens als Bariton vorgeschrieben ist, durch immer sich wiederholende Baßfiguren in Sechzehntelform drastisch gemalt erscheint. Die burleske und parodistische Auffassung der Szene klingt noch in den Schlußtakten in dem charakteristischen dynamischen Gegensatz der Sechzehntel- und Zweiunddreißigstelfiguren (im pp und ff) nach, wo Melusine nach ihrem Gebet im tiefen Nachsinnen stehenbleibt, um erst durch die Fortissimoakkorde im Orchester wieder aufgeschreckt zu werden. — Unsere Preghiera ist den übrigen parodierenden Elementen der Burleske eingereiht und findet im zweiten Akt unseres Werkes ihre Stellung. Ihrer ganzen Struktur gemäß bedeutet sie im Spielgeschehen der Burleske eine Verzögerung der an sich schon wenig begeisternden Handlungsführung und gibt

zum folgenden Rezitativ und Duettsatz zwischen Melusina und Holofonius mit seinem erregten und bewegten Charakter (Allegro G-Dur 4/4) eine Kontrastwirkung ab. — Die Preghiera als Monolog (Andantesatz 2/4), im Verlauf des musikalischen Satzes aber zur Duettwirkung ausgebaut und gesteigert, tritt in der fünfaktigen großen historischen Oper „Lichtenstein“ von Josef Peter von Lindpaintner in Erscheinung und ist nur lose dem Rahmen der Oper einbezogen. — Bärbele, die Tochter des Pfeiffers von der Hardt, der zusammen mit Lichtenstein und seinem Schwiegersohn Georg für Herzog Ulrich gegen die aufständischen bündischen Ritter kämpft, bittet zu Gott, daß er die Wunden des überfallenen und von ihr gepflegten Georgs heilen möge und ihn genesen lasse. — Eine weitgeschwungene Melodik, der ein etwas rührseliger Zug nicht abzusprechen ist, umspannt die kurze Szene, deren charakteristische rhythmische, das ganze Stück hindurch anhaltende Begleitungsform bereits in den Schlußtakten der vorhergehenden Szene mit einer Art Kadenz leicht vorbereitet ist. Thementeile des Vorspiels zum Andante werden notengetreu auch gleichzeitig als Überleitung und Auftakt zur Wiederholung der Worte und der Musik beim Hinzutreten der Mutter verwendet, die in das Gebet der Tochter für die Genesung des Ritters einstimmt, wobei Josef Peter von Lindpaintner im Gesang Note gegen Note durch Bevorzugung von Terzen- und Sextenintervallen eine besondere klangschöne Wirkung zu erzielen wünscht. — Seiner ganzen Struktur gemäß ist das kurze Gebet Bärbeles als lyrischer Ruhepunkt innerhalb des dramatischen Ablaufs in der Oper zu werten und als Wirkungselement mit seinem erstrebten feierlichen Charakter im Kontrast zu dem vorhergehenden lustigen und fröhlichen Chor der Landleute und dem Tanz der Schnitter und Schnitterinnen gestellt, um eine Buntheit und Vielheit der Wirkungen im Rahmen der Oper hervorzuzaubern, wobei die willkürliche und gewaltsame Nebeneinanderstellung der Szenen auffällt. — Während die Preghiera Herzog Ulrichs und später Bärbeles (mit hinzutretender Mutter) in der Oper „Lichtenstein“ von Josef Peter von Lindpaintner charakteristische Wirkungen durch die Einzelstimmen abgaben, kennzeichnet die Preghiera Nr. 10 im zweiten Finale (Larghetto-Satz) des gleichen Werkes Ensemblecharakter (Zwei Soprane, Tenor und Baß) — Marie, die Verlobte Georgs, Bärbele, Georg und Pfeiffer beten für die Rettung des Vaterlandes vom fremden Joche und für die Befreiung ihres Herzogs Ulrich. Die Anordnung des Ensembles, die Stimmführung und Durchbildung der Stimmtypen bei gleichem Text zeigt im allgemeinen gleichförmigen Charakter, wenn auch in der Verteilung der Stimmen der Sopranstimme der Marie ein Vorzug gegeben ist. Als Ergänzung zu ihr tritt die Tenorstimme in Erscheinung, die durch oft entgegengesetzte Stimmführung die oberste Stimme zu unterstützen in der Lage ist. Bärbeles Stimme tritt dagegen bei der Verwendung der Stimmtypen etwas zurück. Ihre Stimme

trägt auch mehr untergeordneten Charakter und ist als Füllstimme zum Sopran gedacht. Dagegen tritt der Baß Pfeiffers hervor und beweist seine Wichtigkeit als Stützstimme des Ensembles. Teilweise wird gegen Schluß der Preghiera hin durch den nacheinanderfolgenden Einsatz der Stimme (Baß und Tenor) eine Crescendowirkung versucht, im allgemeinen aber herrscht der gleichrhythmisch-harmonische Charakter in der Stimmanlage vor. Auch Gruppenbildung von Stimmen tritt nicht in Erscheinung, dafür werden im weitgehendsten Maße dynamische Kontraste geschaffen. — Im Rahmen der Oper ist unsere Preghiera als Larghetto-Satz im Kontrast zum vorhergehenden Allegro maestoso mit seinem punktierten Marschrhythmus „Wir ziehen hinaus zum Kampf für euch, für unser Teuerstes auf Erden" gesetzt und bildet im Hinblick auf die Gesamthandlung einen lyrischen Halte- und Ruhepunkt, der mit zur Gliederung des zweiten Aktes unserer Oper dient.

Kurz zusammenfassend können wir sagen, daß die Preghiera als musikalisch breit angelegtes, im langsamen, getragenen Tempo gehaltenes Tonstück unter den das Spielgeschehen des Werkes durchführenden und bestimmenden Gestaltungselementen ein lyrisches, weniger auf Innigkeit und Tiefe des Ausdrucks, auf Ausschöpfung der Gefühlsspannungen und -entspannungen als auf feierliche, glänzende, äußere Wirkungen abzielendes Intermezzo bedeutet, das nicht unbedingt dem Notwendigen im Spielorganismus angehört, sich als Mittel zur Formung zum Aufbau und zur Gliederung der Szene erweist und als feierliches Wirkungselement zur Kontrastgestaltung musikalisch und szenisch bewegteren Opernabschnitten gegenüber Verwendung findet.

### Dankgebete.

Neben den Bittgebeten und Preghieren werden von den Komponisten die Dankgebete als Opernausschnitte mit wirkungsvollen Zügen zielbewußt in die Spielgesetzlichkeit der Oper übernommen und ihre Bedeutung als mitbestimmende Faktoren für die Struktur des szenischen Geschehens und des Spielablaufes überhaupt betont. Teilweise finden die Dankgebete im Rahmen der Oper als musikalische Sätze ihre Prägung, die der Vertiefung der der Oper zugrundegelegten Idee dienen und gleichzeitig eine Personencharakteristik der Träger dieser Idee, der Regungen und Äußerungen der agierenden Personen, der Kundmachung ihrer inneren Seelenbewegungen bedingen. Damit geben sie vor allem wegen ihres lyrischen Grundcharakters Ruhe- und Haltepunkte im Operganzen ab. Teilweise treten sie aber auch als anorganische Abschnitte des Werkes, mit einer fast hilflosen Motivierung der jeweiligen Oper eingeordnet, meistens in gleichrhythmischer harmonischer Satzstruktur gehalten, auf und werden damit

zur Gliederung bzw. Kontrastgestaltung im dramatischen Aufbau der Oper herangezogen. Vor allem aber gelangen sie als Ensemble- und Chorsatzwirkungen im Finale der Oper zur besonderen Geltung und bedingen Zustandsschilderungen mit nur wenig äußeren Handlungsmomenten, in denen die konsequenteste Durchbildung der zugrundegelegten Idee, in der romantischen Oper vor allem der Erlösungsidee, ihren dramatisch-musikalischen Gipfelpunkt findet.

Das Dankgebet als Monolog findet sich in der dreiaktigen Oper B l u m e n r ö d e r s „Die Bürgschaft" (Librettist Reger). Es gehört ganz dem einheitlichen Kern der Oper an und bedeutet seiner Struktur gemäß im Ablauf der dramatischen Geschehnisse einen lyrischen Ruhe- und Haltepunkt. — Möros, der um zwei Tage Zeit gebeten hatte, um die Schwester dem Gatten zu freien, und dem Tyrannen den Freund (Miletos) als Bürgen zurückgelassen hatte, stellen sich auf der Rückkehr die Naturgewalten entgegen. Er muß einen reißenden Bach überqueren, und nur mit Mühe gelingt es ihm, das andere Ufer zu erreichen. In einem Gebet aber dankt er den Göttern, daß sie ihn der Wut empörter Fluten entrissen und daß er so nicht treulos dem Freunde zum Verräter werden mußte. — Nach einem ausgedehnten Orchesterprolog, der unter Anwendung großer instrumentaler Mittel den Gewittersturm malt, setzt das Rezitativ des Möros ein, von den breiten Akkorden der Violen und Violoncelli akkompagniert, in die Tremolowirkungen der Timpani eingehen, später abgelöst durch Wirkungen der Violinen und Bässe, die sich dem übrigen Streichkörper zugesellen. Mit dem Gedanken an den Verrat, den er an den Freund begehen könnte, wenn er nicht gerettet worden wäre, wird auch die Instrumentation der Szene lebhafter und reichhaltiger. Synkopenbildungen der Streicher treten in den Vordergrund, Tremolowirkungen erscheinen, die Bässe und Violoncello ergehen sich in breiten Schritten (Dreiklangsfolgen), Trimpaniwirkungen treten auf und untermalen die bewegtere Melodik der Stimme des Möros. Hinzu tritt mit der Erzählung vom Durchschwimmen der brausenden Gewässer eine bewegtere und belebtere Instrumentation, die ganz auf die Intentionen des Textes eingeht, womit auch eine reichhaltigere Harmonisierung parallel läuft. Der folgende kurze Larghettosatz (¾ Takt) wird durch solistische Wirkungen der Violen und Celli, gestützt durch Pizzikatowirkungen der Bässe, eingeleitet. Den Sang des Möros umspannt eine innige, weitgeschwungene Melodik, die vor allem vom Cello I übernommen und umspielt wird. Auch das Cello II tritt in solistischer Weise mit Umspielungen der Melodik, die vor allem in den jeweiligen Pausen der Singstimme zur Geltung gelangen, hervor, während Violen neben den gleichbleibenden, durch das ganze Stück anhaltenden Pizzikatowirkungen der Bässe mehr Begleitcharakter tragen. Auf gegensätzliche dynamische Wirkung ist großer Wert gelegt, viele Crescendowirkungen gehen in den kurzen Satz ein und drängen zum Höhepunkt des Satzes mit den Worten „Euch mächtigen

Errettern sei hier mein Dank gebracht“, in dem noch einmal alle Wirkungen zusammengefaßt sind. Kleinere solistische Wirkungen der Celli leiten dann zum folgenden Allegrosatz, dem Überfall der Räuber auf Möros über, die Möros unter großen Anstrengungen zurückschlagen kann. — Das Dankgebet des Möros ist in die erste Szene des dritten Aktes der Oper „Die Bürgschaft“ von Blumenröder gelegt und steht im treffenden Gegensatz mit seinem feierlichen Charakter zum vorhergehenden Orchesterprolog, der Schilderung des Gewittersturms, den Überschwemmungen des Flusses und zur folgenden bewegten Szene, dem Kampf des Möros mit den Räubern. Seiner ganzen Struktur gemäß bildet das Gebet mit seinen wesentlich lyrischen Momenten einen Opernausschnitt, der den Fluß der dramatischen Handlung hemmt und im Ablauf der Geschehnisse unserer Oper einen lyrischen Ruhe- und Haltepunkt abgibt.

Als Ensemblesatz (fünfstimmig) wird das Dankgebet, das ganz nach dem Vorbilde der großen französischen Oper angelegt ist, zur Gliederung des ersten Finales in der Oper „Die Genueserin“ von Josef Peter von Lindpaintner herangezogen und als kurzer, feierlich gestalteter Bestandteil, nur unwesentlich motiviert, innerhalb der szenischen Formung kontrastgestaltungsprinzipien dienstbar gemacht. — Ein Maskenzug, der u. a. den Tanz der Russen, Tiroler, Derwische und Bajaderen bringt, zieht durch Venezia. Fregoso und Sanfermo, die Adorni auflauern, erspähen diesen im Festgewoge und treiben die Volksmasse zum Kampf gegen den ehemaligen Feind Venedigs, auf dessen Haupt ein Preis gesetzt war, an. Nur durch das Herbeieilen des Marchese von Pesaro mit seiner mutigen Schar wird dieser gerettet. Bianka, Helene, Carlo, Pesaro und Adorni aber stimmen daraufhin ein Dankgebet an. — Dieses fünfstimmige Ensemble (mit geteiltem Tenor) mahnt in seiner ganzen Struktur an das Vorbild der großen französischen Oper. Das Gebet ist in typisch gleichrhythmisch-harmonischer Satzweise aufgebaut. Auch die typischen dynamischen Kontraste, die meistens dem Versabschnitt parallel laufen, treten wieder auf. Die Behandlung der Stimmführung ist oft nachlässig; von einer Charakterisierung der Stimmverteilung und einer damit verbundenen Durchbildung der einzelnen Stimmtypen kann kaum die Rede sein. Auch die Klangbeziehungen der Stimmen untereinander lassen keine besondere Wirkung zu. Nur der Stimme der Bianka wird in unserem Ensemblesatz mehr Bedeutung zugemessen. Um sie sind die übrigen Stimmen gruppiert, und sie erhebt sich durch koloraturartige Wirkungen über die anderen Stimmen mit ihrer durch die Schematik des Aufbaus wenig hervorragenden Einzelbedeutsamkeit heraus. Die Stimmen Fregosos und Sanfermos werden mit ihrem gegenteiligen Text, daß Adorni, Carlo und Bianka selbst kein Gott vor ihrer Rache retten kann, der Gruppe des Ensembles gegenübergestellt und zu besonderen Klangwirkungen ausgenutzt. Ebenso tritt im folgenden Allegro marcato assai noch der Chor hinzu mit teilweise poly-

phonen Wirkungen, später sogar fünf- und sechsstimmig ausgebaut, mit marschmäßiger Melodik gegenüber der mehr weichen, gebundenen, flehenden des Ensembles, wodurch schließlich durch Zusammenballung aller treibenden Kräfte äußerste Steigerungsmöglichkeit bis zum Finale des ersten Aktes erreicht wird.

Das Dankgebet als vierstimmiger Chorsatz (Sopran I und II, Tenor und Baß) kommt in der Oper „Timantes" (Umarbeitung des „Demophoon" durch Hiemer) von Josef Peter von L i n d p a i n t n e r zur Geltung und bedeutet im dritten Akt unseres Werkes infolge seiner Zusammenfassung der verschiedensten Kräfte und Wirkungselemente des Spielgeschehens der Oper einen dramatisch-musikalischen Kulminationspunkt, in dem die konsequente Durchbildung der zugrundegelegten Idee der Oper ihren Gipfelpunkt findet. — Das Dankgebet (Allegrettosatz) an die Göttin Diana, (gehalten dafür, daß sie auf die Opferung einer Jungfrau in Zukunft Verzicht leisten will), wird durch leise, breite Akkorde der Hörner eingeleitet, zu denen dann die solistischen Wirkungen der Violen und Violoncelli treten, abgelöst durch die beiden ersten Violinen und Bassi. Mit dem Hinzutreten der Bläser, den charakteristischen Terzengängen der Flöten, Oboen und Fagotte wird auch die Melodik der Szene bewegter. Die Solostimme eines Mädchens setzt ein, begleitet von den Violinen, Violen und Bässen und bringt die Freude über den Verzicht Biancas zum Ausdruck. Abgelöst wird dieser Sang durch den vierstimmigen Chor (Sopran I und II, Tenor und Baß) mit dem Freudenruf an die Göttin, die ihr Volk erhört hat. Sechzehntelfiguren der Violinen unisono mit Wirkungen der Violen und Bässe im $^6/_8$ Rhythmus, in die die Hörner, Flöten, Oboen und Fagotte mit teilweiser Herübernahme von Melodiekernen des Chors eingehen, treten auf, wobei die Fagotte die Bässe, die ersten Flöten die Soprane, die zweiten Flöten die Tenöre stützen. Ein kurzer instrumentaler Teil, aus dem in solistischer Weise aufstrebende Sechzehntelfiguren der Fagotte und Violoncelli, abgelöst durch Wirkungen der Flöten und der ersten Oboe, hervorragen, leitet zum Sologesang des Mädchens mit den Worten „Diana sei Preis und Dank" über, der durch kurze abgerissene Achtelfiguren der ersten Violinen und Umspielungen der Melodik der Solostimme in Sechzehntelform durch die Violinen II verbunden mit breiten Klängen der Viola und Bässe untermalt wird. Abgelöst wird die Solostimme des Mädchens durch den vierstimmigen Chor (Sopran I, II, Tenor und Baß), der Diana als Schützerin jeglichen Lebewesens auf der Erde lobt und preist. Die Violen umspielen den Sang in Sechzehntelfiguren, während sich Violine I und II mit kurzen abgerissenen Achtelakkorden begnügen. Die Bläser übernehmen teilweise Melodiekerne des Chors und verwenden sie zur Untermalung der Worte. Später werden die Violenwirkungen durch ähnliche Figuren der beiden ersten Violinen abgelöst, für kurze Zeit setzen die Bläser aus, während die

ersten Violinen in absteigenden Sechzehntelläufen zur solistischen Stimme des Mädchens überleiten, die jetzt im hübschen Kontrast zum vierstimmigen Chor erscheint. Mit den Worten „Erfüllt mit Freudenruf der Göttinnen heilige Hallen" erscheint wieder der Anfangschor in gleicher Melodik, Harmonik und Rhythmik, auch mit gleicher Instrumentation, nur mit dem Unterschiede, daß die Violen diesmal unisono mit den beiden Violinen in Sechzehntelfiguren gehen. Mit dem Preis und Dank an Diana wird die Instrumentation der Szene bewegter. Immer wieder aufstrebende Sechzehntelfiguren der Violinen verbunden mit den Wirkungen der Viola und Bässe im $^6/_8$ Takt treten hervor, wodurch die Wirkungen der Hörner, Flöten, Oboen und Fagotte, die die Melodik der Solostimme und der Chorstimme stützen, hindurchschimmern. In immer mehr sich verlierendem pp klingt dann der Freudesang des Chors, jeweils im Kontrast zur Solostimme des Mädchens gestellt, unter ruhiger werdender Instrumentation (Bläser in breiteren, leisen Akkorden, Streicher in leisen, legato gehaltenen Achtelwirkungen, zu denen sich Pizzikatowirkungen der Bässe gesellen) in einem kurzen instrumentalen Nachspiel aus. — Das Lob- und Preislied des Chors auf die Göttin Diana ist zwischen das Duett (Timantes und Dirze), das ihrer Freude über die Verzeihung Demophoons Ausdruck verleiht, und zwischen die Jubelarie der Dirze (auf die Elternliebe) gestellt. Im Rahmen unserer Oper bildet das Dankgebet an Diana mit seinen dramatisch-musikalisch zusammenfassenden Momenten einen Opernausschnitt, mit dem an und für sich die Handlung der Oper, die Durchführung der der Oper zugrundegelegten Idee, zu Ende geführt ist. Alles übrige, was noch folgt, die Auffindung eines Schriftstücks im Tempel, daß Dirze die Tochter Demophoons, also Timantes Schwester sei und die Auffindung eines neuen Schriftstückes, daß Timantes der Sohn Narbals und nicht Demophoons ist, sodaß er Dirze heiraten kann, ist Beiwerk und verlängert nur künstlich das Spielgeschehen der Oper. — In ähnlicher Weise wie im „Timantes" bildet das Dankgebet als Ensemble- und Chorsatz in der Oper „Die Genueserin" von Josef Peter von L i n d p a i n t n e r einen zusammenfassenden, dramatisch-musikalischen Höhepunkt im Abschlußfinale der Oper. Auch hier bedeutet es eine Zustandsschilderung mit nur wenig äußeren Handlungselementen, die bereits im Streben zum Finalbau der Oper hin vorher als Wirkungselemente im szenischen Aufbau ihre Verwertung fanden. — Bianka, die die Falltüre hinter Fregoso und Sanfermo zugeschleudert und diese damit dem Tod überliefert hat, eilt mit Carlo und Adorni aus dem Kerker. Währenddessen eilt der Marchese von Pesaro zur Rettung der Gefangenen in den Kerker, findet sie nicht mehr vor und kehrt zum Marktplatz zurück. Dort erkennt er in Adorni und Bianka Vater und Schwester wieder. Für die Rettung aber aus Not und Tod geben alle Gott die Ehre. — Um eine größtmöglichste Steigerung in unserer Abschlußsakralszene zu erzielen, läßt Lindpaintner alle

ihm verfügbaren technischen Mittel spielen. Dem sechsstimmigen gleichrhythmischen Ensemblesatz (Helene, Carlo, Pesaro, Emo und Adorni) wird die Stimme Biankas, deren Hauptmelodik bereits in der Ouvertüre und vor allem in ihrem Gebet, der Szene und Arie Nr. 11 als Molto Allegro mit fast gleichen Worten vorweggenommen war, in solistischer Weise entgegengesetzt. Das Ensemble an sich wird dem Chor gegenüber, der sich teilweise bis zur Sieben- und Achtstimmigkeit ausweitet, zur Kontrastgestaltung verwertet. Damit verbunden werden starke dynamische Kontraste herausgearbeitet und durch den immerwährenden Gegensatz kurzer Versabschnitte eine große zum Höhepunkt hindrängende Crescendowirkung erzielt, bis mit den Worten „Gott, ja Gott war nahe!" in größtmöglichster Gestaltungskraft alle Einzelwirkungen zusammengefaßt und in der Gleichzeitigkeit des Übereinander zu größter Kollektivwirkung verwertet werden.

Ein kurzes Dankgebet kommt in der großen dreiaktigen Oper „Die Kreuzfahrer" von Louis S p o h r (nach Kotzebues Schauspiel) zur Geltung und zwar im dritten Akt des Werkes, der in seiner Gesamtheit eine große Sakralszene abgibt. — Der Schauplatz ist das am Fuße eines Felsrückens gelegene Kloster der Hospitaliterinnen in der Nähe von Nicäa. Emma von Falkenstein, die Tochter eines Ritters aus Schwaben, die das Gelübde als Nonne vor der Äbtissin Coelestina (Adelheid von Nordeck) abgelegt hat, aber ihren Schwur gebrochen hat, seitdem sie weiß, daß ihr Verlobter (Ritter Balduin von Eichenhorst), den sie im Kampf mit den Kreuzrittern und den Sarazenen gefallen wähnte, noch lebt, soll nun wegen des Bruchs ihres Gelübdes nach dem strengen Gesetz des Ordens lebendig eingemauert werden. — Von der Orgel in eindrucksvoller Weise akkompagniert klingt der Gesang der Nonnen auf, über den sich die weitgeschwungene melodische Linie Coelistinas spannt, der Äbtissin, die einst als Adelheid von Nordeck vom Ritter von Falkenstein, dem späteren Vater Emmas, geliebt und verstoßen wurde. — Die Charakteristik Emmas ist wahr und schlicht gegeben und die Zeichnung durch Spohr läßt nicht so sehr ihre Verzweiflung, sondern mehr ihre Niedergeschlagenheit, ihre Traurigkeit und Ergebenheit in ihr Schicksal in einem feinsinnig gestalteten e-Moll-Satz durchklingen. Zwar ruft auch sie einmal in ihrem Klagesang voller Schmerz aus: „Nein! alles wißt Ihr ja Barmherzigkeit!", aber im großen und ganzen tritt eine resignierte Stimmung in den Vordergrund. Eine Choralfiguration klingt auf und trägt zur Vertiefung der Stimmung bei. Dabei wird vor allem zur Schilderung der Situation die Chromatik verwertet, die in den Kern der melodischen Linie eingeht, vor allem aber auch die Mittelstimmen durchtränkt und so geschickt und treffend durch das langsame Ineinanderübergehen der klanglichen Folgen einen leidenschaftlichen Gefühlsausdruck zu vermeiden imstande ist. Und als dann Emma durch den Emir und seine Sarazenen, die dem Ritter Balduin für die Rettung Fatimes auf diese Art und Weise danken wollen, noch in letzter Minute vor dem Tode in der Nische bewahrt und Balduin

zugeführt wird, (im Orgelnachspiel des Chores der Nonnen beginnt der e-Moll-Satz in treffender Harmonisierung gehalten und rhythmisch besonders prägnant und konzis gestaltet), — da frohlockt und jubiliert sie nicht in lauten Worten, sondern betet mit ihrem Geliebten dankend zu Gott in einem einfachen, schlicht und innig gehaltenen, in Klangschönheit hervortretenden Duettsatz, der neben dem folgenden Allegro-Chorsatz bei konsequentester Durchbildung der zu Grunde gelegten Idee den zusammenfassenden dramatisch-musikalischen Höhepunkt im Opernganzen abgibt.

In der zweiaktigen Oper „Alphonso und Estrella“ (Libretto nach Schober) von Franz Schubert bildet das Finale des Werkes ein Dankgebet, das ganz organisch aus der der romantischen Oper zu Grunde gelegten Idee von Erlösung herauswächst. In den Mittelpunkt des Spielgeschehens ist der Kampf des guten und bösen Prinzips gestellt, der schließlich mit dem Siege des Guten seinen Abschluß findet.

Der teuflische Feldherr des Königs Mauregato, Adolf, will sich an dem König rächen und hat eine Verschwörung gegen ihn eingeleitet. Es gelingt ihm, die schöne Königstochter Estrella gefangen zu nehmen, die er scharf bewacht. Ein unbekannter Jüngling aber — es ist Alphonso — eilt herbei, besiegt die Aufrührer und wird nach vielerlei Gefahren durch seine aufopferungsvolle Liebe der Befreier und Retter Estrellas. Im Schlußsang aber danken alle in einem Dankgebet Gott für den Sieg des Guten. — In der Abschlußszene der Oper „Alphonso und Estrella“ tritt bereits die Lockerung der strengen Form in Erscheinung und die Ausdehnung der Szene geschieht in Verbindung mit einer neuen, überströmenden Gefühlswelt, die sich bei Schubert kundtut. Trotz freier Struktur aber bleibt infolge der Einheitlichkeit der Stimmung die Geschlossenheit der Szene bewahrt. Im melodischen und harmonischen Bild des Satzes fällt besonders die Chromatik in die Augen. Klangfolgen verminderter Akkorde werden bevorzugt und eine Charakterisierung der Personen, eine Ausdeutung und Ausschöpfung ihrer seelischen Regungen versucht. Dabei gelingt Schubert eine Verschmelzung der verschiedenen individuellen Gefühlsäußerungen der drei agierenden Hauptpersonen, Alphonsos, Estrellas und Mauregatos, deren Stimmen sich schließlich mit dem Chor der Landleute und Krieger vereinen. — Das Dankgebet findet im Finale des zweiten Aktes unserer Oper seine Stellung und bedeutet seiner ganzen Struktur gemäß unter Heranziehung der mannigfaltigsten und wirkungsvollsten Kräfte im Übereinander in der Szene einen zusammenfassenden dramatisch-musikalischen Höhepunkt, in dem die Grundstimmung des Werkes ausklingt.

Auch im „Freischütz“ Webers wächst das Dankgebet im Finale der Oper ganz organisch aus der der romantischen Oper vertrauten Grundidee von Erlösung heraus, erhält aber durch den anklingenden religiösen Ton eine Verfeine-

rung und Veredelung, wie sie in den früheren romantischen Opern noch nicht aufzuweisen war. — In unserer Oper wird der Kampf des bösen mit dem guten Prinzip in den Mittelpunkt des dramatischen Ablaufs gerückt, bis schließlich das Gute als Sieger aus diesem Kampf hervorgeht. Als Hauptrepräsentantin des guten Prinzips aber tritt neben die Person des Eremiten vor allem Agathe, die durch ihre reine, unschuldsvolle Liebe nicht das Opfer, sondern die Erretterin und Erlöserin des Geliebten wird. — Das Finale tritt uns in musikalisch freier Gestaltung entgegen und läßt keine Geschlossenheit im klassischen Sinne aufkommen. Im Zusammenhang damit stehen auch die neuartigen und kühnen Verbindungen von Tonarten. Zwar wird das c-Moll, das die dunkle und düstere Stimmung charakterisiert, später mit den Textworten „Den Heiligen Preis und Dank!“ durch das strahlendere C-Dur abgelöst, wozu dann auch G-Dur und a-Moll in Verbindung treten. Mit dem Augenblick aber, wo der Eremit eintritt und ihn alles ehrerbietig und demutsvoll begrüßt, gelangt, um eine festlichere und feierlichere Wirkung zu erzielen, die Tonart Es-Dur zur Geltung. Dabei tritt in solistischer Weise die Flöte mit einer charakteristischen Melodik auf, die eine Bewegtheit und Belebung dem Andante quasi Allegretto verleiht und über h-Moll hinaus das H-Dur erreichen läßt. Dann erst tritt die Anfangstonart C-Dur, die zum Symbol des Guten, Edlen und Göttlichen erkoren war, wieder in den Vordergrund, und alle singen einen Dankgesang an Gott nach dem Thema des Ouvertürenschlusses und des Agathenliedes. — Das Dankgebet im Finale unserer Oper bildet seiner ganzen Struktur gemäß als eindrucksvolles szenisches Bild den zusammenfassenden dramatisch-musikalischen Höhepunkt der ganzen Oper, zu dem alle vorher dem Aufbau eingegliederten Kräfte und Wirkungen, Monologe, Ensembles, Chöre etc. streben und in dem letzten Endes die der Oper zugrundegelegte Idee gipfelt.

Zusammenfassend können wir sagen, daß die Dankgebete zum Aufbau des dramatischen Geschehens herangezogen, in organischer Verbindung und Einheit mit der inneren dramatischen Führungslinie der Oper, Abschnitte darstellen, die eine Durchbildung der zugrundegelegten Idee bedingen und ihrer ganzen Struktur gemäß als lyrische Ruhe- und Haltepunkte zur Geltung gelangen, daß sie als nicht dem Kern des Notwendigen angehörende Bestandteile der Gliederung und Kontrastwirkung im Opernganzen dienstbar gemacht und vor allem als organisch-szenische Schlußbilder im Finale in der zusammenfassenden Wirkung von vorher eingesetzten Handlungselementen verschiedenartigsten Charakters zu musikalisch-dramatischen Kulminationspunkten ausgebaut werden.

## Hymnen, Lob- und Festgesänge.

Den Bittgebeten, Preghieren, Dankgebeten können wir als wesentliche Bestandteile im szenischen Gefüge der Oper noch die Hymnen, Lob- und Festgesänge einreihen, die als Einzel- und Massenszenen, ihren Ausdrucksmomenten gemäß, in verschiedenartigster Weise zur Geltung gelangen. Als Szenen, die der Grundidee der Oper entwachsen sind, bedingen sie im Spielablauf Kernstücke der ganzen Oper, die besonders als groß angelegte und frei gestaltete Monologe mit lyrischem Charakter unter Berücksichtigung der Charakteristik der agierenden Personen und der Ausschöpfung und Herausarbeitung der psychischen Vorgänge erscheinen. Teilweise erfolgt aber auch die Eingliederung der Hymnen, Lob- und Festgesänge unter dem Gesichtspunkte der äußeren Wirkung, wobei sie dann als nicht unbedingt notwendige Erzeugnisse der Dichtung vor allem als illustrative Massenszenen (verschiedenartige Chöre etc.) unter Betonung des wenn auch äußerlich-feierlichen Charakters ihre Stellung im Finale des Opernganzen finden. Endlich aber bilden sie im Finale der Oper als Schlußbilder aller formbestimmenden auf die Entstehung des Werkes einwirkenden Ausdruckselemente bei konsequentester Durchbildung der zugrundegelegten Idee im Spielgeschehen Kulminationspunkte der ganzen Oper, in denen die heterogensten Wirkungen zusammengefaßt in Erscheinung treten.

Als Monolog, ein integrierender Bestandteil der Dichtung, aber in gänzlich freier und kühner Gestaltung, fällt der Lobgesang in W e b e r s „Freischütz" im zweiten Akt Nr. 8 in die Augen. Der Kampf des bösen mit dem guten Prinzip war schon in früheren Opern in den Mittelpunkt des dramatischen Ablaufs gerückt. Auffallend aber ist hier der romantischen Auffassung gemäß eine besondere Betonung des religiösen Elements, das in inniger Verbundenheit mit dem Ausströmen subjektiv-romantischen Sehnsuchtsgefühls und in Anlehnung an das Stimmungshafte in der Natur sich zeigt. — Die ganze Arie Agathens „Leise, leise fromme Weise! Schwing dich auf zum Sternenkreise" weist diese Merkmale auf und läßt infolge dieser neuartigen Gefühlswelt auch neuartige musikalische Ausdrucksformen zur Geltung gelangen, neue melodische, harmonische, rhythmische und klangliche Bildungen aufbringen und eine Lockerung der strengen musikalischen Architektonik der Klassik herbeiführen. Es kommt vor, daß in unserer Szene Inkongruenz von Wort und Ton sich ergibt, wobei man eine kleine Unrichtigkeit in der Deklamation mit den Worten Agathens „All' meine Pulse schlagen" leicht ändern könnte. Wenn aber auch die ganze szenische Formung (Rezitativ, Lied und Arie), entfernt von klassischer Geschlossenheit, freien Gestaltungsprinzipien entgegenkommt, so erhält der Komponist doch die Einheitlichkeit durch das Klangliche und Harmonische. Wichtig wird dabei in unserer Szene als Mittel zum Ausdruck der ganzen Gebetsstimmung die Bevorzugung des Terz-

einsatzes. Mit dieser Einheitlichkeit in Stimmung und Ausdruck ist trotz der Ausdehnung des Monologs ein geschlossenes, eindrucksvolles Szenenbild erzielt, das trotz sparsamster Verwendung musikalisch-technischer Mittel als integrierender Bestandteil im Operngazen entscheidende Bedeutung erhält, zu einem der Höhepunkte sich auswirkt und ein wesentliches Moment für die Vertiefung und Veredelung der Grundidee der Oper und infolge seiner psychologischen Zeichnung und Durchbildung auch für die Charakteristik der Person Agathens als Trägerin dieser Idee abgibt.

Innig verwandt mit der Szene der Agathe im zweiten Akt ist die Kavatine Nr. 12 (zweiter Auftritt im dritten Akt der gleichen Oper). Auch dieser Monolog Agathens:

„Und ob die Wolke sie verhülle,
Die Sonne bleibt am Himmelszelt.
Es waltet dort ein heil'ger Wille,
Nicht blindem Zufall dient die Welt!
Das Auge ewig rein und klar,
Nimmt meiner auch mit Liebe wahr!“

offenbart die Innigkeit und Schlichtheit der Musik W e b e r s. Eine ganz auf feinsinnige, psychologische Gestaltung abzielende und den Gefühlsnüancen Agathens bis ins Einzelne folgende musikalische Illustrierung tritt in den Vordergrund, wobei auch hier wie im Agathenlied durch einfachste künstlerische Ausdrucksmittel der weihevolle Charakter des Tonstücks getroffen ist. Auch in unserem Monolog wird die Verbindung religiöser Andacht und Naturromantik kenntlich, und schon in den typischen Achtelsynkopenbildungen mit den ersten Worten der Agathe in den Bläsern klingt die Naturromantik an. Vielleicht ist der Ausdruck des Sangs der Agathe in der Kavatine noch vertiefter und beseelter als der des Monologs im zweiten Akt. Beide Szenen aber gehören infolge ihrer Innigkeit und Schlichtheit der musikalischen Zeichnung zu den Kernstücken der Oper und zu den herrlichsten Tonsätzen im ganzen deutschen Opernschaffen überhaupt.

Die Hymne als Monolog, unterbrochen durch solistische Wirkungen dreier Männerstimmen (2 Bässe und Tenor), findet sich im Finale Nr. 12 des dritten Aktes der romantischen Oper „Alessandro Stradella“ von Friedrich von F l o t o w (Libretto von W. Friedrich Wilhelm Riese nach Bourdelot) und ist hier gerade zum Kernstück der ganzen Oper gemacht. — Stradella, der wegen seiner Flucht mit Leonore, dem Mündel eines reichen Venezianers, Bassi, durch zwei gedungene Bravi Malvolino und Barbarino ermordet werden soll, besiegt durch seinen Gesang der Hymne „Jungfrau Maria! Himmlisch Verklärte! Hohe Madonna! Mutter des Herrn!“ die Herzen der Mörder und gewährt ihnen Verzeihung. Die Hymne zeigt größere künstlerische Durchbildung und Gestaltung

als die Sakralszenen Flotows in seinen Opern für Paris. Genauso wie im Auf und Ab verschiedenartigster Schaubilder Befreiungs-, Kampf-, Trink-, Ballettszenen etc. zur Geltung gelangen, wurde auch seinen französischen Opern die Gebetsszene nach französischem Muster mit rein äußerlichen, auf besondere Festlichkeit und Feierlichkeit abzielenden Wirkungen eingefügt, meistens noch mit einer geradezu hilflosen Motivierung. Unsere Hymne aber in seiner deutschen Oper unterscheidet sich im Wesentlichen von diesen äußerlich gemachten Opernabschnitten und gibt, ganz dem einheitlichen Kern der Oper angehörend, bei konsequentester Durchbildung der zu Grunde gelegten Idee des Werkes den Höhe- und Schlußpunkt im Rahmen der Oper ab. — Nach einem kurzen Terzettino (nur Singstimmen ohne Instrumentalbegleitung), das Bassi und die beiden durch ihn gedungenen Mörder Malvolino und Barbarino zeigt, wie sie auf den Tod Stradellas sinnen, erscheint Stradella unter einer weitgeschwungenen, leicht sanglichen Melodie des Cellos, die von rauschenden Harfenakkorden akkompagniert wird und die in seinem Sang wieder zur Geltung gelangt. Mit dem vierten Auftritt, der Stradella, Bassi, Malvolino, Barberino und später Leonore zeigt, beginnt dann die Hymne (die auch in der Ouvertüre verwertet war), wobei die melodische Linie des Andante ganz an italienische Vorbilder der Zeit mahnt. Nach dem ersten Teil der Arie mit den Worten „Freundlich und milde vom hohen Stern" glaubt Bassi den Moment gekommen, um Stradella zu ermorden. Aber die Bravi wagen nicht sein Gebet zu stören. Im zweiten Teilabschnitt wird, diesmal im düsteren c-Moll gehalten, unter erregterer und bewegterer Instrumentierung das Schicksal der Sünder dargestellt, die der Madonna mit höhnischem Blick trotzen. In charakteristischer Weise treten hier besonders die Bässe hervor. Malvolino und Barbarino aber beginnen jetzt zu zagen. Und als Stradella dann selbst dem Sünder Vergebung verspricht (rauschende Harfenakkorde treten auch hier in Erscheinung), da lassen die Bravi die schon erhobenen Dolche fallen, knien zusammen mit Bassi nieder und fallen in den Gesang Alessandro Stradellas „Selbst dem Sünder sei vergeben" ein. Stradella erblickt sie hinter seinem Rücken, Leonore eilt herbei und Bassi und die Mörder bitten um Verzeihung, die Stradella gewährt. Die Volksmenge strömt herzu, und es klingt der Glockenchor, der in der Ouvertüre und in Nr. 6 des zweiten Aufzuges seine Verwendung fand, mit seinen charakteristischen klanglichen Wirkungen und mit seinen prägnanten Rhythmen auf. Mit den Worten „Segen fleh' er auf uns nieder vom erhabenen Himmelsthron" wird noch einmal das Thema der Hymne gebracht, das von Chor und Soli gesungen, das Finale und die ganze Oper unter machtvollen Akkorden des Orchesters ausklingen läßt. — Die Hymne (Chorsatz mit vorausgehendem Sologesang des Priesters), ebenso wie in „Allessando Stradella" integrierender Bestandteil und Kulminationspunkt des Werkes, wird im zweiten Akt der Oper „Timantes" von Josef Peter von L i n d p a i n t n e r als wichtiges Wirkungs-

mittel bedeutungsvoll. — Timantes wurde bei seinem Versuch, Dirze zu retten, von den Wachen überwältigt. Sein Vater, der König Demophoon, will kein Erbarmen und keine Gnade walten lassen, und Dirze soll als Opfer der schwer beleidigten Götter dargebracht werden. Der Oberpriester nimmt den ihm von einem Priester dargereichten Blumenkranz und bekränzt Dirzes Haupt. Dann bitten Oberpriester und Chor in einem Gebet (Hymne) die Göttin Diana, das ihr dargebrachte Opfer huldvoll anzunehmen. Nach dem Rufe Dirzes an die Götter, ihr doch gnädig zu sein und einen Retter zu schicken, setzt die Stimme des Oberpriesters in breitem feierlichen Sang mit der Bitte an Diana ein, begleitet von den leisen, feierlichen Klängen der Hörner, Flöten, Fagotte und Trombonen, später auch Klarinetten, während die ersten Violinen in Achtelfiguren die Melodik der Solostimme umspielen und Violine II, Viola und Baß sich mit kurzen Pizzikatowirkungen begnügen. Eine weiche, kantilenenartige Melodik des Cellos tritt dann in den Vordergrund, die mit zum vierstimmigen Chor (zwei Soprani, Tenor und Baß) überleitet, der die Schlußworte des Oberpriesters übernimmt und in dessen Baßstimmen auch die Stimme des Oberpriesters eingeht. Untermalt wird der Chor durch die Wirkungen der Trombonen, Fagotte, Klarinetten und Flöten, die Melodieteile des Chors übernehmen, während die Hörner mehr Begleitcharakter tragen. Von den Streichern umspielen die ersten Violinen und Celli die Melodik des Chors in Achtelfiguren, während die Violinen II und Violen in kurzen Vierteln den Sang begleiten, wozu sich das Pizzikato der Bässe gesellt. Der Sang des Chores wird dann plötzlich abgebrochen durch auftretende im ff gehaltene Sechzehntelfiguren der Violinen verbunden mit den Tremolowirkungen der zweiten Violinen und Violen, zu denen sich breite ff Akkorde der Hörner, Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte und Tromben gesellen. Timantes eilt herbei im Augenblick, wo der Oberpriester das Beil hebt, um den tödlichen Schlag zu vollführen und erklärt, daß Dirze Mutter und sein Weib sei. Der Tempel ist somit entweiht, und alle fliehen die heilige Stätte. — Unsere Opferszene (Hymne) ist zwischen der Gefangennahme Timantes, dem Chor an Demophoon um Erbarmen und dem Allegro molto-Satz, dem Herbeieilen Timantes zum Altar gestellt und bildet im Rahmen der Oper, organisch der Grundidee, der Opferung einer unschuldsvollen Jungfrau an Diana entwachsen, einen Kulminationspunkt der gesamten Oper, in dem alle vorher eingesetzten Einzelwirkungen, die Wahl der Jungfrau und des Opfers, der Streit zwischen Vater und Sohn, das Führen Dirzes zum Altar und die Fesselung des Timantes zusammengefaßt erscheint.

Der Lobgesang auf Gott als Chorsatz (Volkschor und Engelchor gegeneinandergestellt) kommt in M e y e r b e e r s „Robert der Teufel" (Libretto von Scribe und Delavigne) im Finale Nr. 24 des fünften Aktes zur Geltung. Zugrundegelegt ist der Oper die Idee der Erlösung des Mannes von den Fesseln des Bösen durch die aufopferungsvolle, reine Liebe einer Jungfrau. Aber diese

Grundidee erfährt keine innere Vertiefung und Veredelung, und fehlt damit auch eine eingehende Charakteristik der agierenden Hauptpersonen. Vielmehr wird die Handlung durch eine Reihe von verschiedenartigsten, wirkungsvoll aufgebauten Augenblicksbildern bestimmt und eine Steigerung durch spannenden Wechsel versucht. Auch der das Finale Nr. 24 unserer Oper bestimmende Lobgesang geht in diese Reihung von Augenblicksbildern ein und ist somit nicht als unbedingt notwendiges Erzeugnis aus einer sich allmählich immer mehr entwickelnden und steigernden Handlungsführung heraus gestaltet, wobei der Gegensatz in der Behandlung des religiösen Elements beim Vergleich der Sakralszenen dieser Oper mit denen des „Freischütz" besonders stark in Erscheinung tritt. Selbst in unsere Einzelszene geht dieser auf Effekt abzielende Gegensatz der verschiedensten Kräfte und Ausdruckselemente ein. Die beiden in breitgeschwungenen melodischen Linien aufgebauten Chöre, der Chor der Engel „Singet, Chöre seliger Engel" etc. zum Teil mit den Stimmen Raimbauds und Alice und der Chor des Volkes „Ruhm und Preis dem Allmächtigen!" werden in treffenden Kontrast gebracht und zu besonderen Wirkungen ausgebeutet. Dabei ist der Volkschor unisono, der Engelchor im archaistischen Stil gehalten. Um den Gegensatz zu erhöhen, wird dann noch eine charakteristische Instrumentierung versucht, und zwar erscheint der Engelchor durch Harfe und Orgel akkompagniert, der des Volkes durch geschickte Instrumentation im Orchesterpart untermalt. Von einer Treue Roberts aber, die der Chor des Volkes und der Engel preisen, zu sprechen, ist unmöglich. Denn gerade der Herzog von der Normandie ist im Spielgeschehen als unselbständiger Mann gezeichnet, der fremden Einflüssen und Einwirkungen unterliegt und zum Guten oder Bösen nur durch fremde Menschen, besonders durch Alice und Bertram, bestimmt wurde. — Unsere Szene im Finale läßt als letztes Bild im Rahmen der Oper möglichst viele illustrative Wirkungen und Kräfte spielen, die hier ihre Zusammenfassung erfahren und im abwechselungsreichen effektvollen Aufbau der Szenengliederung überhaupt ein besonders eindrucksvolles Schlußbild der Oper abgeben sollen.

Kurz zusammenfassend können wir sagen, daß die Hymnen, Lob- und Festgesänge für die Struktur des Spielgeschehens als konstruktive Bauelemente besondere Bedeutung dadurch erlangen, daß sie als organische Szenen besonders in der Form von Monologen mit besonderer Freiheit in der formalen Behandlung und Gestaltung nicht Episoden, sondern Kernstücke im Operngänzen abgeben, daß sie als illustrative Szenen unter Herausarbeitung rein äußerlicher dekorativer Wirkungen in der Reihung der szenischen Bilder ihre Verwertung finden und schließlich, daß sie als Abschlußsakralszenen im Finale des Werkes mit Kollektivwirkungen ihre Stellung haben, wo sie als Schlußbilder einer konsequent durchgeführten Idee das Spielgeschehen zusammenfassende Höhepunkte darstellen.

### Verlobungs- und Trauungsszenen.

Unter den Sakralszenen der Frühoper des 19. Jahrhunderts beeinflussen auch die Verlobungs- und Trauungsszenen, nach Art ihrer Verwertung und Einfügung in den Rahmen des Werkes, über das übliche Maß hinaus die Formwerdung der Oper. Neben der Verwendung als feierlich ausgestattete Opernabschnitte zur Gliederung und zur Kontrastgestaltung stark bewegteren Sätzen gegenüber, bedeuten sie vor allem als integrierende Bestandteile einer der Oper zugrundegelegten Idee, in der romantischen Oper vor allem der Erlösungsidee, Kernstücke und Höhepunkte im Operngenzen bei besonderer Berücksichtigung ihrer verschiedenartigen ausdrucksmäßigen Struktur. Selbst zu parodistischen und burlesken Wirkungen werden die Trauungsszenen herangezogen und bilden dann infolge ihrer sittlich-reliösen Gleichgültigkeit szenische Bestandteile von zweifelhaftem Wert.

Die Verlobungsszene zur Gliederung und zum Aufbau des großen Finales benutzt und der Kontrastgestaltung dienstbar gemacht, kommt in Lindpaintners fünfaktiger großer historischer Oper „Lichtenstein" (Libretto: Dingelstedt nach dem Roman Wilhelm Hauffs) zur Geltung und bildet hier im Rahmen der Vielheit der Kräfte, die in der Schlußszene ihre Vereinigung finden, ein wesentliches Moment mit zweckmäßig großartiger Wirkung. Nach dem stillen Dankgebet Ulrichs, daß Stuttgart wieder in seinem Besitz ist, erinnert Georg den Herzog an sein Versprechen, bei gutem Ausgang der Fehde ihn mit Marie zu vereinen. Der Herzog läßt eine Trommel und Fahne herbeibringen; dann beginnt die Zeremonie. — Auch dieser Satz gibt Lindpaintner Gelegenheit, die Massenwirkung im Finale zu vergrößern. Nach dem Festmarsch des hohen Rats, den kurzen Chören auf den Herzog Ulrich, in deren Mitte sich auch ein Dankchor der Jungfrauen befindet (Allegretto), folgt nach dem Andante religioso, einem kurzen lyrischen Intermezzo, auch unsere Szene, die eine Überleitung zu den folgenden Massenchören bildet und mit dem Ausrufe Ulrichs „Hoch, leben die Verlobten, Trompeten ertönt!" dem Komponisten Gelegenheit bietet, den vierstimmigen Chor auf die Verlobten mit seinen punktierten Rhythmen im stark akzentuierten Kontrast zu dem Ensemble (Georg, Pfeiffer, Lichtenstein) zu stellen, das dem Herzog Ulrich seine Huldigung bringt, wobei dann in letzter Steigerung im Finalbau Ensemble und Chor in kunstvoller Ordnung sich vereinen, um unter Verwendung großer orchestraler Hilfsmittel die höchste Schlußwirkung zur Geltung kommen zu lassen.

Die Trauungsszene hier vor allem in ihrer feierlichen Gestaltung und Durchbildung einen lyrischen Halte- und Ruhepunkt abgebend und im Kontrast zum lustigen vorhergehenden Tanzsatz gestellt, tritt uns in der zweiten Szene des ersten Aktes von Julius von Hovens dreiaktiger romantischer Oper „Johanna

d'Arc" (Text: Otto Prechtler nach Schiller) entgegen. — Louison und Margot treten mit ihren Freiern auf und sollen von Thibaut getraut werden, ehe noch der Krieg in das Tal seinen Einzug hält. — Lange, breite Akkorde, die die Melodik der Singstimme Thibauts, der seine Kinder segnet, vorwegnehmen, leiten den kurzen Adagio Satz ein, der schon nach wenigen Takten durch einen kurzen Rezitativsatz bei dem Gedanken an Krieg abgelöst wird. Mit dem folgenden Andante wendet sich Thibaut zu den Bräuten und fleht für sie um Schutz in der Zeit des Krieges. Eine einfache und schlichte Melodik geht dabei in die Solostimme Thibauts ein, wozu eine Achtelbegleitung tritt, die sich in knappen, schlichten Formen hält und ganz auf charakteristische Illustrierung der Worte Thibauts eingestellt ist. Mit dem Gedanken an den Krieg, der die goldene Saat des Himmels vernichtet, treten mit dem Tempowechsel (Allegro) Tremolofiguren der Streicher und einheitliche Sechzehntelfiguren der Baßinstrumente in den Vordergrund. Eine treffende, geschickte, häufig wechselnde Harmonisierung kommt zur Geltung und trägt in der Gestaltung im Einzelnen zur Vertiefung des Ausdrucks bei. Mit dem plötzlichen Abbruch dieses Gedankens wendet sich Thibaut wieder an Gott und empfiehlt Louison und Margot dem Schutz der höheren Mächte. Die Melodik der Szene wird mit dem Andante breiter und ruhiger, und durch einfache, aber in unmittelbarer, nachhaltiger Wirkung gestaltete Begleitungsformen wird eine charakteristische Ausgestaltung der Worte Thibauts erreicht. Die Bräute knien nieder, und Thibaut heftet ihnen den Brautkranz in das Haar. In solistischer Weise tritt bei diesem Vorgang das Horn mit einer weichen, weitgeschwungenen Melodie in den Vordergrund und läßt die Szene in immer mehr sich abschwächender Dynamik im doppelten Piano ausklingen. — Die Trauungsszene Louisons und Margots in der zweiten Szene des ersten Aktes bildet ihrer ganzen Struktur gemäß einen Opernausschnitt, der infolge seines feierlichen Charakters im Rahmen unserer Oper einen lyrischen Ruhe- und Haltepunkt abgibt, in dem der Gehalt der dramatischen Spannung aufgestaut erscheint, wobei die Szene im treffenden Kontrast (nach französischen Prinzipien) zum vorhergehenden lustigen Chor und Tanz der Landleute (Allegro $^6/_8$ tel) gesetzt ist, die noch einmal, bevor der Krieg auch in ihr Land einbricht, fröhlich und munter feiern wollen.

Die dreiaktige Zauberoper „Undine" von E. T. A. H o f f m a n n (Dichtung von Friedrich de la Motte Fouqué) enthält eine Trauungsszene, die ganz organisch aus der der Oper zugrundegelegten Idee von Erlösung erwächst. Undine, die seelenlose Meeresfürstin, kann nur durch die Liebe eines Menschen eine Seele und damit ihre Befreiung und Erlösung erlangen. Dem Befreier aber wird ewige Treue zum Gebot gemacht, denn wenn er die Jungfrau betrügen würde, müßte diese selbst nach strengem Recht ihm den Tod geben. — Die Trauungsszene zwischen Ritter Huldbrand von Ringstetten und Undine

entwickelt sich aus dieser nach strengen dramatischen Gesetzen aufgebauten Idee, und zwar ruht nicht nur rein textlich auf ihr der Schwerpunkt, sondern auch in musikalischer Hinsicht bildet sie der Vertiefung und Veredelung der romantischen Idee gemäß ein Kernstück im Rahmen unserer Oper. Nach einem kurzen Arioso Undinens (Nr. 4) setzt unsere Trauungszeremonie ein. Trotz bewußter sparsamster Verwendung musikalisch-technischer Mittel wird eine Feierlichkeit und Festlichkeit des Bildes erreicht. Die Melodik der Singstimme des Geistlichen Heilmann „Euch segne der, der einzig segnen kann. mit besserem Segen heut und immerdar und führe froh hinaus, was froh begann. Nun küßt Euch beid', Ihr seid ein bräutlich Paar!“ nähert sich dabei ganz choralem Charakter und gibt durch ihre lange, breite Thematik der Szene ein eindrucksvolles, feierliches Gepräge. Heilmanns Sang wird dabei nur durch breite, in langen, tiefen Noten gehaltene Schritte der Bässe akkompagniert und läßt dadurch besondere, ungewöhnliche Klangwirkungen zur Geltung gelangen, die in der Lage sind, die Situation in charakteristischer Weise zu schildern und auf das seltsame Paar des Menschensohnes und der Wassernixe hinzuweisen. — Die Trauungsszene Huldbrands und Undinens erhält ihre Stellung in Nr. 5 des ersten Aktes unseres Werkes und bildet als integrierender Bestandteil der Oper auch infolge ihrer charakteristischen und eigentümlichen Gestaltung und Durchbildung ein Kernstück nicht nur des ersten Aktes, sondern der ganzen Oper überhaupt.

In ähnlicher Weise wird auch in Richard W a g n e r s „Lohengrin“ der Brautzug, der sich über die vierte und fünfte Szene des zweiten Aktes der Oper erstreckt und ganz organisch der Spielgesetzlichkeit des Werkes angehört, zum Kernstück und zu einem der Höhepunkte der ganzen Oper. — Breite, feierliche Akkorde der Bläser leiten den Zug ein, von denen sich die Oboen, später abgelöst durch die Klarinetten, mit dem zweiten Hauptthema des Zuges abheben. In das zweite Thema gehen mit der Modulation von Es- nach E-Dur zwei Chöre mit geteiltem Tenor und Baß ein (mit den Worten „Gesegnet soll sie schreiten“), die in ihren Einzelwirkungen gegeneinander ausgespielt werden. Mit den Worten der Chöre „Sie naht“ (Moderatosatz Es-Dur) findet ein neues, weitgeschwungenes Motiv im Orchester in die Szene seinen Eingang, das im Verlaufe des Zuges noch einmal in Erscheinung tritt. Das Anfangsmotiv des instrumentalen Vorspiels tritt dann mit den Heilrufen auf Elsa von Brabant in den Vordergrund, die wiederum durch das Auftreten Ortruds, die sich Elsa entgegenstellt und ihr Leid rächen will, unterbrochen werden. Die musikalische Gestaltung des Zuges wird erregter und bewegter, Tremolowirkungen gehen in die Szene ein, Oboen und Hörner und die übrigen Bläser werden zur Illustrierung der Worte Ortruds benutzt. Der Chor und die acht Edelknaben treten Ortrud entgegen. Elsa, die zunächst erstaunt ist, findet bei den immer größer

werdenden Schmähungen Ortruds Gegenworte und tritt für Lohengrin ein. Aber erst Lohengrin selbst, der mit dem König aus dem Palast tritt, (mit den Worten „Heil dem Schützer von Brabant!“ tritt uns im Orchester dasselbe Motiv entgegen, das bereits in der zweiten Szene des ersten Aktes mit den Worten Elsas „So tugendlicher Reine noch keinen ich ersah“ zur Geltung gelangte), vermag die zu ihm eilende Elsa vor Ortrud zu schützen. Nach den Pauken treten in breiten Akkorden die Bläser in den Vordergrund, aus denen sich die Baßklarinette mit einem eindringlichen Motiv, das bereits in der ersten Szene des zweiten Aktes in den Violoncelli in den instrumentalen Anfangstakten in den Vordergrund trat und in dieser Szene der Charakterisierung Ortruds galt, heraushebt. Lohengrin deutet dann zum Münster hin. Die feierlichen Klänge des Orchesters in Anlehnung an das Orchestermotiv des Anfangs (bei den Worten „Sie naht“!) weisen auf die Trauung hin. Da tritt plötzlich Friedrich von Telramund Lohengrin entgegen. Der Chor hält ihn zwar zurück, aber der Andringenden nicht achtend, klagt er Lohengrin des Zaubers an. Nach den Paukenwirkungen untermalen absteigende Posaunen- und Baßwirkungen den Vorgang. Triolenwirkungen in Synkopenform treten in Erscheinung und bedingen eine Steigerung der Szene, bis Telramund gebieterisch Lohengrin nach Namen, Stand und Ehre fragt. Der Chor der Frauen, Knaben und Männer (geteilte Tenöre und Bässe) wartet auf die Antwort Lohengrins. Lohengrin darf selbst dem König diese Frage verwehren; nur eine ist es, der er Antwort zu geben hat, Elsa. Mit dem Gedanken an Elsa leitet eine weiche Melodik des Violoncello zu einem der Hauptmotive der Oper über, das bereits in der dritten Szene des ersten Aktes mit Lohengrins Worten „Nie sollst du mich befragen“ in Erscheinung trat und hier im Orchester (solistisch vom englischen Horn gebracht) wieder zur Geltung gelangt. Ensemble, Frauen-, Knaben- und Männerchor aber fragen sich nach dem Geheimnis Lohengrins. Ortrud und Telramund aber glauben schon, daß Lohengrin besiegt sei, während das Volk und vor allem die Männer, die sächsischen und brabantischen Edlen, für Lohengrin eintreten wollen. Friedrich drängt sich an Elsa und fordert sie auf, auf ihn zu hören. Da tritt Lohengrin hervor, treibt Ortrud und Telramund zurück und fragt Elsa, ob sie ihm vertrauen will. Mit den Worten Elsas „Hoch über alle Zweifelmacht soll meine Liebe stehen!“, (in die Tremolowirkungen der Streicher eingehen), die doch noch Spuren inneren Zweifelns an Lohengrins Person in ihrem Herzen hinterlassen, setzt sich der unterbrochene Zug wieder in Bewegung. Breite, feierliche Orgelklänge erklingen aus dem Münster, und im Orchester setzt dann das Anfangsmotiv des Brautzuges (aus Szene Nr. 4) wieder ein. Unter den Heilrufen des Frauen- und Männerchors schreiten Lohengrin und Elsa, von dem König geleitet, langsam dem Münster zu. Trompetensignale auf dem Turm, vor dem Palas und auf

dem Söller ertönen, abgelöst durch die feierlichen Wirkungen der Orgel im Münster. Als Elsa sich noch einmal scheu nach Ortrud umschaut, erscheint in den Trompeten und Posaunen noch einmal im ff (in akzentuierter Rhythmik) das Motiv „Nie sollst du mich befragen“, das aber von den Fanfaren der Trompeten und den Klängen der Orgel und des Orchesters mit dem Ende der Szene übertönt wird. — Der Brautzug, der der vierten und fünften Szene des zweiten Aktes im „Lohengrin“ Richard Wagners angehört, ist ganz aus dem einheitlichen Kern der Handlung bestimmt und bildet ein Kernstück im Rahmen unserer Oper, in dem ohne die spätere Frage Elsas, „die Lohengrin das Geständnis seiner Göttlichkeit entreißt,“ die Stillung seiner Sehnsucht nach dem Einzigen, was ihn aus seiner Einsamkeit erlösen konnte, nach Liebe, Geliebtsein und Verstandensein durch die Liebe und damit seine Erlösung vollendet wäre. — Die Trauungsszene von der burlesken und parodistischen Seite aufgefaßt, tritt uns in Julius Freudenthals romantischer Opernburleske „Alarich und Melusine“, die 1850 ihre Aufführung in Braunschweig erlebte, entgegen. Schon in der Preghiera der gleichnamigen Oper war das Possenhafte und Ironische in den Vordergrund getreten. In den Trauungsszenen aber, von denen es gleich vier in unserer Oper gibt, erscheint die burleske und parodistische Wirkung noch gesteigert. — Holofonius, der Priester der Obotriten, der einen auf- und zuklappbaren Portativaltar besitzt, tritt vor Alarich und Melusina hin und fragt sie, ob sie den Bund der heiligen Ehe schließen möchten (Szene Nr. 7). Beide schreien ihr „Ja“. Holofonius beginnt nun mit der Zeremonie und alles geht soweit gut, bis die Trauung plötzlich durch ein Trompetengeschnatter unterbrochen wird. Ein rauher Kämpe naht sich, von Ullerich, einem verschollenen Ritter geschickt, nennt Alarich einen Lumpen und seine Burg ein Mauseloch. Der zweite Szenenabschnitt (Nr. 14 Anfang) zeigt Holofonius wiederum mit der Trauung beschäftigt und wiederum spielt das gleiche Moment des Abbruchs der Szene durch einen Trompetenstoß eine Rolle. „Ullerich, der bereits Totgeglaubte, lebt als Klausner im Walde und ernennt, noch ehe er sterben will, Alarich zu seinem Erben.“ Nach dieser nochmaligen Unterbrechung stellt Holofonius verdrießlich seinen Altar zum dritten Mal auf, bei den Worten „So reicht Euch die Hände und liebt Euch ohne Ende“ aber wirft er den Altar um und ersticht sich. Noch im Tode richtet er sich etwas in die Höhe und singt einen Koloraturgesang „Melusina, dich liebte ich, jetzt aber verachte ich dich.“ Jetzt nähern sich endlich Hillebrand und Hadubrand, die Väter Melusinens und Alarichs. Hadubrand legt die Hände beider ineinander und vollzieht dann endgültig die Trauung. — Ebenso wie im Text ist auch im Musikalischen besonderer Wert auf das Burleske und Parodistische gelegt. Es sind dabei dieselben Gestaltungsprinzipien und technischen Hilfsmittel, wie sie in der Preghiera Melusinens zum Ausdruck gelangten, bevorzugt, vor allem

Nachahmungen von Motivresten der Melodik nach Verseinschnitten als burleske Wirkungen und dynamische Kontraste zur Illustrierung des Parodistischen, so wenn Holofonius grämlich „Reichet Euch die Hände“ und das „Liebt Euch“ zunächst zärtlich (pp) und dann plötzlich im ärgerlichsten Tone (ff) singt. Koloraturen erscheinen, um den Text nachdrücklicher und eindrucksvoller zu gestalten und besonders eine Steigerung in der Anlage und im Aufbau der Szene, deren Gestaltungsinhalt in einem langen, breiten Crescendo immerwährend anwächst, zu erzielen. Die Koloraturen bei den Worten „So liebt Euch ohne Ende“, wo Holofonius immer heftiger wird, treten dabei vor allem hervor, so daß alle bereits ob ihrer Länge unwillig werden, während Holofonius durch ein Zeichen kundgibt, daß er noch nicht enden kann, bis ihn schließlich die Trompete mit ihrem Kriegsruf schweigen läßt. — Der zweite kurze Szenenabschnitt, der wiederum Holofonius als Hauptperson der Trauung zeigt, bewahrt mit der Übernahme desselben musikalisch- und klanglich-dynamischen Aufbaus und seiner Ausführung (wie in Nr. 7) eine gewisse Einheitlichkeit. Das Signal der Trompete bewirkt auch hier einen plötzlichen Abbruch der Szene, da Ullerich die Meldung überbringen läßt, daß er Alarich zu seinem Erben einsetzt. — Auch das dritte Szenenbildchen, das den Selbstmord des Holofonius während der Trauung schildert, beweist die einheitliche Struktur und den inneren Zusammenhang aller drei Szenenteile, wobei hier die Ausarbeitung des Satzes in tonartlicher und zum Teil melodischer Umbildung zur Geltung gelangt. Der künstliche Abbruch der Szene wird diesmal durch den Tod des Holofonius hervorgerufen. Besonders geschmacklos dabei ist die Koloraturarie, die Holofonius im Tode an Melusina singt. — Im vierten Szenenbildchen (Andante Es-Dur, nur acht Takte lang, melodramatisch angelegt) soll die Trauung doch noch ihren Abschluß finden. Hadubrand knüpft „Nach des Schicksals harten Prüfungen, die das Paar tapfer überwunden hat“ das Band und in einem Jubelchor auf die Ehe endet die Szene.

Kurz zusammenfassend können wir sagen, daß in der Vielheit der formbestimmenden Elemente die Verlobungs- und Trauungsszenen zur Gliederung und Kontrastgestaltung, in ihrer Anlage von nicht übermäßiger Bedeutung, dem Opernganzen eingefügt sind, daß sie sogar parodistische und burleske Wirkungen im Rahmen des Werkes abgeben können, daß sie vor allem aber als organische Bestandteile einer der Oper zugrundegelegten Idee in charakteristischer formaler Behandlung, Gestaltung und Gliederung Kulminationspunkte im Ablauf der dramatischen Geschehnisse darstellen.

## Begräbnis- und Todesszenen.

Von grundlegender Bedeutung als formbestimmende auf die Entstehung der Opernpartitur einwirkende Kräfte erschienen den Komponisten und Librettisten auch die Begräbnis- und Todesszenen, die trotz der Verschiedenheit ihrer Struktur und ihrer ausdrucksmäßigen Anlage im allgemeinen nach den gleichen Gesichtspunkten in die Spielgesetzlichkeit der Oper einbezogen werden. Neben den szenischen Bestandteilen, die der jeweiligen Idee der Oper entsprechen, geschieht ihre Eingliederung in den Opernorganismus vor allem in der romantischen Oper unter dem Banne der künstlerischen Idee von Erlösung, aus der sie, konsequent entwickelt, meistens in das Finale, oft des Schlußaktes der Oper, herübergenommen sind, wo sie infolge der Besonderheit der Personencharakteristik und der psychologischen Vertiefung den Gipfelpunkt des Werkes ausmachen.

Eine Begräbnisszene enthält Ludwig S p o h r s beste Schöpfung, die dreiaktige große Oper „Jessonda“ (Libretto E. Gehe), die uns nach Goa, an die Küste von Malabar führt, wo nach dem Tode des Rajah nach altem indischen Brauch die Witwe dem Flammentode preisgegeben werden muß, um den Geist des Rajah, „der unstät an dem Saum der Himmel hin- und her irrt“, zu erlösen. Wir befinden uns im Innern des indischen Tempels, wo die Leiche des Radscha auf der Bahre liegt. Der Oberbrahmin Dandau, Brahminen und Bajaderen klagen um den großen Fürsten Indiens. Mit den Worten „Kalt und starr, doch majestätisch auf der Bahre liegt der Rajah“ beginnt der Chor der Brahminen und Bajaderen im dunklen, düsteren, klagenden c-Moll-Charakter gehalten den Trauergesang (Andante grave ¾), der leise an den Ouvertürenbeginn (es-Moll $^3/_2$) anklingt. Bereits hier fällt die Eigenart Spohrs auf, nicht so sehr durch scharf herausgestellte Kontraste in klanglicher Hinsicht besondere Wirkungen zu erzielen, sondern vielmehr ganz einheitliche, weiche, dunkle, schwermütige Stimmungen zu schaffen, was ihm durch besondere Herausarbeitung von chromatischen Wirkungen in den Mittelstimmen, durch verminderte und alterierte Akkordfolgen und durch eine feinsinnige, Personen und Stimmungen charakterisierende Instrumentation gelingt. Dem Andante grave folgt ein Allegretto-Satz im $^6/_8$ Takt mit dem Chor der Bajaderen „Nach dem Sonnenbrand erfrischend“, der als Tanzsatz gedacht ist und eine Melodik und Rhythmik in den Vordergrund treten läßt, die dem Tonstück ein fast zu heiteres und liebliches Gepräge in Anbetracht der Situation gibt. Über diesem Chor aber erhebt sich die Solostimme des Oberbrahminen Dandau mit den Worten „Brahma nahm ihn von der Erde“, die ganz den Intentionen des Textes folgt und in ihrer Ausdrucksart von eigentümlichem Reiz ist. Nach einem Andante grave-Satz und einem kurzen Allegro-Stück, in dem vor allem der große Chor zur Geltung gelangt, der dem Rajah die Ruhe im Tode erst dann ankündigt, wenn

seine Gattin dem Grab der Flammen überliefert ist, setzen die Solostimmen zweier Bajaderen mit einer charakteristischen, weitgeschwungenen Melodik ein, wobei im Zusammenklang beider Stimmen besonders Terzenfolgen bevorzugt erscheinen. Textlich wird der kleine Allegretto-Satz durch den Erlösungsgedanken bestimmt. In den Erlösungssang spielt dann das Andante maestoso mit den Worten „Laßt uns Brahma, Brahma loben!“ ein, das vom großen Chor vorgetragen, von einer Solostimme unterbrochen, im ff unter machtvollen Akkorden des Orchesters die Begräbnisszene enden läßt. — Unsere Szene findet ihre Stellung im Anfang des ersten Aktes der Oper und führt uns sogleich in die eigentümliche Welt des Brahmanentums mit seinen feierlichen Gebräuchen und Sitten ein. Sie bildet die Ausgangsbasis, auf der sich im Banne einer künstlerischen Idee, (dem Kampfe des Brahmanentums mit den Christentum, der schließlich mit dem Sieg der Repräsentanten des Christentums besonders Tristan d' Acuhnas, Pedro Lopez' und seiner Portugiesen endet), die dramatischen Geschehnisse unserer ganzen Oper aufbauen. — Ganz dem einheitlichen Kern der Handlung gehört die Todesszene Golos in Nr. 12 des dritten Aktes der Oper „Genoveva“ von L. Huth an und bildet infolge der konsequenten Durchbildung der zugrundegelegten Idee, des Kampfes von Licht und Finsternis als Symbolen von Gut und Böse, den Kulminationspunkt der ganzen Oper. — Golo, der seinem Herrn nur Schmach brachte und frech das Glück der Ehe Siegfrieds und Genovevas zerstörte, fleht, als er dem Tode nahe ist, um Vergebung seiner Sünden zu Gott. — Eingeleitet wird die Szene mit einem kurzen Allegro furore, das im düsteren f-Moll gehalten im immerwiederkehrenden Crescendo, in erregten Rhythmen, in unruhigen auf- und wieder abstrebenden Achtelwirkungen auf das strenge Gericht von Golos Verfolger hinweist. In eindringlicher, scharf akzentuierter Melodik, begleitet von unruhigen, zur Illustration des Schreckhaften und Dunklen herangezogenen Achtelwirkungen, teilweise der Allegro-Einleitung entnommen (z. B. bei den Worten „Wehe, feiger Mörder, Wehe!), setzt dann der Chor der Ritter (geteilte Tenöre und Bässe) ein, der Golo vernichten will. Unterbrochen wird der Chor durch die erregten und verzweifelten Rufe Golos mit ihren rezitativischen Akzentuierungen, der noch an Rettung denkt und zu Gott um Barmherzigkeit flehen will. Die Ritter wollen seine Bitte gewähren, bedeuten ihm aber, daß Gott sein Antlitz vor einem solchen Übeltäter wenden wird. Mit den Worten „Weh mir!“ sinkt Golo betend nieder. Nach einem kurzen Zwischenspiel mit der Überleitung von f-Moll nach d-Moll setzt dann das Gebet Golos ein, das in seinen abreißenden Rhythmen und rezitativischen Akzentuierungen, illustriert von dunklen und unruhigen Tremolowirkungen, auf die Erregung Golos hinweist. In seine Worte geht der Chor der Ritter im doppelten Piano, mit Anklang an die Melodik seines ersten Sangs, in kurzen, kleineren Abschnitten ein. Golo aber kann auch

im Gebet keine Ruhe finden. Immer wieder gehen die Gedanken an seinen Tod, den ihm der Schäfer dort, wo die dunklen Weiden sprossen, voraussagte, in seine Bitte ein und stören seine Andacht. Mit den Worten „Allmächtiger Gott, wo bin ich hingeraten?“ beginnt dann ein kurzes Allegro poco più moto, das in innerer melodisch-harmonischer Spannung gestaltet, (wobei sich jetzt zu den kurzen Wirkungen der Bässe, zu den Tremolos, noch in einem weiten Bogen auf- und wieder abstrebende Triolenfiguren gesellen), Golo die Erkenntnis bringt, daß er sich an der in der Prophezeiung angegebenen Stelle befindet. Noch einmal wendet sich Golo an Gott, sich seiner zu erbarmen. Die Ritter fragen ihn dann in kurzen akzentuierten Rufen, ob er zum Tode bereit ist. Mit den Worten „Ach! Nur ein Grab, das Lied hats so gesprochen!“ springt Golo auf, entreißt einem der Ritter den Dolch und ersticht sich. Dieser Vorgang wird musikalisch in knappen Strichen, in kurzen eindringlichen, teilweise unisono gehaltenen Triolenwirkungen, später durch kleinere auf- und abstrebende Zweiunddreißigstelfiguren in den Baßstimmen abgelöst, von Huth gezeichnet. Es folgt dann ein kurzer Andante-Satz in langer, breiter Melodik, in den noch einmal die Worte Golos „Wo die dunklen Weiden sprossen“, mit sterbender Stimme mehr gesprochen als gesungen, eingehen, die vom Chor der Ritter durch kurze fast rezitativische Exklamationen „er stirbt“ unterbrochen werden. Heinrich und einige Bauern treten auf und verkünden, daß das Urteil für Golo gerichtet ist und der Graf ihn noch einmal sprechen möchte. Frei soll er sein! Der Chor der Ritter aber antwortet ihnen in einem kurzen Grave sostenuto, unisono gehalten und in immerwährender Crescendowirkung bis zu dem Worte „Gerichtet“ ansteigend, daß er zu spät kommt. Mit einem kurzen, in einfachster Struktur gehaltenen Nachspiel des Orchesters klingt dann die Szene im düsteren d-Moll aus. — Die Sterbeszene Golos in der Oper Huth ist eng mit der dramatischen Idee der Oper, dem Kampfe des dämonisch-vernichtenden Prinzips mit dem Guten und dem schließlichen Erliegen des Bösen, verflochten. Mit dem Tode Golos ist die Idee der Oper konsequent zu Ende geführt und der eigentliche Schluß des Werkes in einem zusammenfassenden dramatisch-musikalischen Höhepunkt erreicht. Alles, was noch in einem kurzen Satze folgt, die Wiedersehensszene Siegfrieds und Genovevas und der Schlußchor in der Oper Huths „Freude und Frohsinn erfüllt diese Hallen“ ist nur Beiwerk und Konzession an die überkommene Opernproduktion.

Im Finale findet die Todesszene in der dreiaktigen romantischen Oper „Johanna d'Arc“ von Vesque von Püttlingen ihre Stellung. Sie ist in diesem Werk als Sterbeszene der Jungfrau das Schlußglied einer Kette von Einzelszenen, die der zugrundegelegten Idee der Oper, der Errettung Frankreichs durch die Jungfrau, die nach dem Schwur an die Königinmutter nicht der Liebe zum Mann erliegen darf, dienstbar gemacht sind, wobei sie bei konsequentester

Durchbildung dieser Idee den Kulminationspunkt im Rahmen der Oper abgibt. — Johanna hatte ihre Ketten im Kerker zerbrochen, war in den Kampf geeilt und hatte den Franken ihren König und den Sieg zurückgegeben. Vom Schlachtfelde aber wird sie tödlich verwundet vor den geretteten König getragen. — Nach dem Rezitativ der Agnes, in dem diese ihre Freude über die Rettung Karls kundgibt, den Rezitativen Karls und Dunois, die jeweils durch kurze instrumentale Sätzchen unterbrochen werden und in denen König Karl und Dunois ihr Unrecht, das sie der Jungfrau antaten, einsehen, setzt ein Larghetto-Satz ($^9/_8$) ein, der Johanna noch einmal in ihrer Schönheit und Stärke, mit der Fahne Frankreichs aufrecht stehend, zeigt. Als Erinnerungsthema ist für diesen kurzen Satz das in der Ouvertüre im Larghetto-Satz von den Flöten pp gebrachte Thema verwertet, das auch in Johannas Vision (erster Akt der Oper Nr. 4) mit den Worten „Seht ihr die weiße Taube fliegen“ erklungen war und mit seiner weichen, weitgeschwungenen Melodik diesen Satz beherrschte. Ein unsichtbarer Chor von geteilten Sopranen und Alten mit den Worten „Komm, komm, Johanna steig empor“ in leiser, breiter Akkordik vorgetragen, löst jeweils die Melodik der Solostimme ab, wobei gleichzeitig die Wirkung des Tenor- und Baßchors auf der Bühne hinzutritt zusammen mit der Ensemblewirkung (Agnes Sopran, Karl Tenor, Dunois Baß). Johanna weiß, daß ihr ihre Schuld von der Königinmutter verziehen ward und bittet sie, sie aufzunehmen. Noch einmal schwingt sich die Melodik der Szene mit diesem Gedanken in Crescendowirkung, illustriert von den durch das ganze Stück anhaltenden Triolen der Begleitung verbunden auch mit Tremolowirkungen, zu stolzer Höhe empor, um dann mit ihrem Wehklagen immer mehr abzusinken. Noch einmal geht der unsichtbare Chor (Sopran und Alt) mit den Worten „Komm, Johanna steig empor“ in die Szene in Unisonowirkung ein, (der Himmel erscheint mit diesen Worten von einem rosigen Schein erleuchtet), um dann mit dem Tode der Jungfrau im dreifachen Piano zu ersterben. Ein kurzer Adagio-Satz folgt, in den das Ensemble (Agnes, Karl, Dunois), der Chor der Tenöre und Bässe (bis zur Dreistimmigkeit sich erhebend mit den Worten „Ja, die Engel rufen sie“) und der unsichtbare Chor der Soprane und Alte mit den Worten „Komm, Johanna steig empor“ (jetzt also Fünfstimmigkeit!) eingehen, womit im doppelten Piano die Sterbeszene Johannas ausklingt. — Die Sterbeszene der Jungfrau fällt in das dritte Finale unserer Oper und bildet in konsequentester Durchbildung der zu Grunde gelegten Idee, trotz dem lyrischen Ausklang, den Gipfelpunkt der Oper. Zwar ist die Befreiung Frankreichs durch Johanna gelungen. Dadurch aber, daß die Jungfrau ihren Schwur brach und den englischen Heerführer Lionel, zu dem sie in Liebe entbrannte, nicht erschlug, konnte die Befreiung nur durch ihren Tod, der als Sühne ihres Schwurbruchs galt, erkauft werden.

Zwangsläufig aus der zu Grunde gelegten Idee von Erlösung, die bei Richard Wagner eine besondere Veredelung und Vertiefung erfährt, entwickelt sich auch die Sterbeszene Elisabeths im „Tannhäuser", die ihre Stellung im Finale der Oper erhält und in der Besonderheit ihrer szenischen Formung und Durchbildung zum musikalisch-dramatischen Höhepunkt im Operngan zen wird. Sie zeigt als abschließende Zustandsschilderung die Erlösung Tannhäusers durch den Liebestod Elisabeths und klingt in einem Lob- und Dankgesang auf den Allmächtigen aus. — Tannhäuser, der in zerrissener Pilgerkleidung auftritt, trifft Wolfram und erzählt ihm von seiner Pilgerfahrt nach Rom, wo er ewig verdammt wurde. Denn wie der Stab in der Hand dessen, durch den sich Gott verkündet, nie mehr sich schmückt mit frischem Grün, so kann aus der Hölle heißem Brand Erlösung nimmer ihm erblühn. Jetzt will Tannhäuser wieder in den Venusberg zurückkehren. Er ruft nach Venus; Wolfram sucht ihn vergebens daran zu hindern. Die Göttin erscheint und fordert ihn auf, ewig zu ihr zu kommen. Wolfram und Tannhäuser ringen heftig. Im Augenblicke aber der höchsten Gefahr erinnert Wolfram Tannhäuser an Elisabeth. Mit den Worten Wolframs: „Heinrich! Ein Wort es macht dich frei!" klingt die Umspielungsfigur des Motivs von der Gnade an, (diesmal in gleichmäßigen Sechzehnteln), die als Vorbotin der Erlösung gilt und die bereits im Andante maestoso und auch im Schlußteil des Allegros der Ouvertüre aufgetreten war. Als Wolfram den Namen Elisabeths nennt, bleibt Tannhäuser plötzlich wie auf der Stelle geheftet stehen. Ein Männerchor (geteilte Tenöre und Bässe) erklingt mit Herausarbeitung dynamischer Kontrastwirkungen (von Posaunen hinter der Szene begleitet), in den die Stimmen des Ensembles Walter wie erster Tenor, der Schreiber wie Tenor II, Biterolf wie Baß I und Reimar wie Baß II eingehen. Nur Wolframs Stimme hebt sich solistisch aus dieser Stimmgruppierung und mit seinen Worten in akzentuierter Rhythmik „Heinrich, du bist erlöst" versinkt Venus. Ein Trauerzug erscheint auf der Bühne mit der Leiche Elisabeths. Tannhäuser, von Wolfram zum Sarge geführt, sinkt mit dem Rufe „Heilige Elisabeth bitte für mich" über Elisabeths Leiche entseelt nieder. Der Chor der jüngeren Pilger aber (zwei Soprane und zwei Alte) besingt in breiten Akkorden, unterstützt durch die machtvollen Triolenfiguren des Orchesters, die zum großen Teil ihre Melodik dem Chore entnehmen, in immerwährender Crescendowirkung das Wunder des grünenden Stabs, bis mit der Zusammenballung aller Kräfte auch der Chor der Ritter und der älteren Pilger mit dem Motiv der Gnade, das bereits am Anfang des Andante maestoso ohne instrumentale Umspielungsfiguren und im Schlußteil des Allegro-Satzes der Ouvertüre, ferner in der ersten Szene des dritten Aktes im Chore der älteren Pilger, die nach ihrer Entsühnung beglückt wieder die Heimat schauen, erklungen war, in die Szene eingeht und im machtvollen Reigen aller Wirkungen,

zu denen sich der Halleluja-Chor der jüngeren Pilger gesellt, von machtvollen Akkorden des Orchesters verbunden mit der Wirkung der abgebrochenen Umspielungsfigur in Sextolenform begleitet, der Grundrhythmus der ganzen Oper aufklingt. — Diese Abschlußsakralszene wächst ganz aus der der Oper zugrundeliegenden Idee von Erlösung heraus und bildet den dramatischen Höhepunkt des ganzen Werkes. Tannhäuser wird in ihr durch die treue, selbstlose, aufopferungsbereite Liebe Elisabeths, durch ihren Tod für ihn entsühnt. Seine Sünden sind ihm vergeben und des Himmels Heil ist für ihn erfleht. So bildet das Finale unserer Oper in der Zusammenfassung aller Kräfte und Einzelwirkungen einen Opernausschnitt, der als dramatisch-musikalischer Gipfelpunkt des Werkes in der Gleichzeitigkeit des Übereinander die konsequenteste Durchbildung der der Oper gegebenen Idee nachdrücklichst zur Geltung kommen läßt.

Zum Vergleich möchte ich die Todesszene aus dem Rahmen einer nichtdeutschen Oper heranziehen. Es ist die Sterbeszene Valentins in Gounods „Margarethe“ (Libretto Jules Barbier und Micle Carré), die gleichfalls dem Finale eingereiht ist (vierter Akt) und in ihrer Struktur nach freien persönlichen Gestaltungsprinzipien aufgebaut, zum Höhepunkt des Aktes sich auswirkt. — Valentin ist als Rächer der Ehre seiner Schwester aufgetreten, aber im Duell mit Faust seinen Wunden erlegen. Die Nachbarn eilen herzu und finden Valentin am Boden liegend. Auch Margarethe kommt mit Siebel hinzu, wird aber von Valentin zurückgewiesen. Valentin, der sich mit Unterstützung der andern nur mühsam aufrichtet, verflucht Margarethe wegen ihrer Schande. Der Ausdruck der Melodik beweist Gounods dramatische Gestaltungskunst und eindringliche musikalische Sprache. Die kurzen abgerissenen Motive, das Verharren der Singstimmen auf ein und demselben Ton, gibt der Melodik einen besonderen eigenartigen Reiz. Der feierliche Charakter der Szene wird durch den häufigen Wechsel der Harmonik in lang ausgehaltenen Akkorden erzielt. (Fast jeder Takt bedingt einen Wechsel und von D + spannt sich ein großer Bogen über g —, C +, F +, B +, Es +, A + nach d —). Mit der Schilderung der Pflichtverletzung und Schande Margarethens wird auch der instrumentalen Koloristik größere Bedeutung zugemessen. Ein kurzes, eindringliches Motiv durchzieht den kurzen Szenenabschnitt und wird zur Steigerung des musikalischen Ausdrucks in einer Crescendowirkung eingesetzt, ebenso wie alterierte Akkorde (übermäßige Quinten, Sexten und verminderte Septimen) zu situationsfördernden Wirkungen ausgenutzt werden. Der Einzelstimme Valentins ist der Chor (Sopran, Tenor, Baß) mit den Worten „O, halt ein, Gott nicht kränke“ entgegengesetzt, der unisono gehalten, fortwährend dynamische Kontraste in der Stimmwirkung bringt und mit dem Gedanken an Verzeihung durch Teilung im Sopran und Baß im geschlossenen Gesamtklang eine dynamische Steigerung erhält. Valentin achtet nicht der Einwürfe des Chors und stirbt

unversöhnt mit einem Fluche auf den Lippen. Auch hier, im Höhepunkt der Szene, wird die Eindringlichkeit der Worte Valentins durch kurze gleichartige Motive und zähes Verharren auf ein und demselben Ton in eindrucksvoller Weise hervorgehoben, während das Orchester in Tremolowirkungen, von kurzen Baßfiguren durchdrungen, die Situation untermalt. Der kurze folgende Adagio-Satz „Herr, nimm ihn auf in Dein Reich und vergib seine Schuld" (Chorsatz: Sopran geteilt, Tenor und Baß ohne Instrumentalbegleitung) nähert sich choralem Charakter, wobei fast jede Wortsilbe einen Wechsel der Tonart bedingt. (h —, a —, G +, $G^7$, h —, e —, h —, e —, $\underset{\substack{\sharp\\6}}{e}$, D +) und schließt zusammen mit dem Andante als instrumentalem Nachspiel, dessen Motivik leise an Valentins Worte „Wagst du's einherzugehen" und an den Einsatz des Chores „O halt ein, Gott nicht kränke" anklingt, die Sterbeszene. — Die Sterbeszene Valentins bildet einen Opernausschnitt, der als eindrucksvolles szenisches Bild in das Finale des vierten Aktes unserer Oper einbezogen ist und als dramatisch-musikalischer Höhepunkt im Tode Valentins eine Zusammenfassung und Schlußwirkung der vorher eingesetzten Einzelwirkungen (Serenade, Duell, Terzett etc.) bedingt.

Kurz zusammenfassend können wir sagen, daß die Begräbnis- und Todesszenen trotz ihrer Verschiedenartigkeit in Auffassung und Behandlung durch die Komponisten meistens den höheren Zielen einer künstlerischen Idee, vor allem der Erlösungsidee, dienstbar gemacht sind, für die sie teilweise die Ausgangspunkte abgeben, für die sie aber vor allem bei konsequentester Durchbildung als integrierende Bestandteile im Opernorganismus Schlußbilder darstellen, in denen die Erlösung erst durch die Opferung aus Liebe, im Liebestode für den Geliebten ihre Vollendung erreicht.

## III.

### Sakralszenen und ähnliche Stoffe in deutschen Opern.

Überblicken wir die Opernproduktion der Frühoper des 19. Jahrhunderts, so fällt uns eine Behandlung und Gestaltung ähnlicher Stoffe durch die verschiedensten deutschen Komponisten in die Augen. Teilweise geschieht dabei der Aufbau der Partitur, die formale Zusammenstellung, Einfügung, Gliederung und Verwendung der szenischen Bilder in Anlehnung an die Spielgesetzlichkeit fremder Vorwürfe, meistens aber in vollkommen freier unabhängiger Gestaltung und Formung. Die Wahl der deutschen Tonsetzer fiel besonders auf den Stoff vom Bergkönig (Josef Peter von L i n d p a i n t n e r), der durch den Freischütz Beeinflussung zeigt, auf die Sage vom „Rübezahl", die Komponisten wie

Christian Gottlieb Müller und August Conradi zur Vertonung reizte und die wiederum innerlich mit der Volksmär vom Berggeist (Ludwig Spohr) und dem Marschnerschen „Hans Heiling" zusammenhängt. Ferner tritt eine sich ähnelnde Stoffwelt zutage in Lortzings und H. Dorns „Rolandsknappen", in J. P. von Lindpaintners und Marschners „Vampyr", in L. Huths und Schumanns „Genoveva", in Karl Böhmers „Meerkönig und sein Liebchen" und Webers „Oberon", in Christian Friedrich Girschners „Undine", in Konradin Kreutzers „Melusina", in Hoffmanns und Lortzings „Undine", im „Tannhäuser" K. Arm. Mangolds und Richard Wagners. Bei dem Vergleiche dieser Stoffwelten möchte ich aber vor allem die Sakralszenen herausstellen und auf ihre unterschiedliche Behandlung durch den jeweiligen Komponisten hinweisen, wobei ich auch Szenen, die nur lose Beziehungen und Verbindungen zueinander zeitigen, berücksichtigen möchte. — C. M. von Webers Opern sind nicht nur bahnbrechend für die größeren Meister seiner Zeit gewesen, auch unbedeutendere Komponisten wie Franz Lachner, Heinrich Dorn, Reißiger und Peter Josef von Lindpaintner lassen schon in der Wahl der Stoffwelt den großen Einfluß des Meisters des „Freischütz" erkennen. Opern wie Lachners „Benvenuto Cellini". Lindpaintners „Bergkönig" und „Lichtenstein", Reißigers „Felsenmühle" und sein Melodram „Yelva" zeugen trotz künstlerisch-persönlicher Gestaltung von deutlichen Anklängen in Idee und musikalischem Stil. So nähert sich besonders des königlichen Württembergischen Hofkomponisten J. P. von Lindpaintners „Bergkönig" ganz der spezifisch-romantischen Stoffwelt Webers. Szenen wie der Jägerchor, der Probeschuß, der Hugo von Falkenstein gelingt und die Schilderung des Schreckensteins sind als Nachahmungen und Nachbildungen Weberscher Motive in den Mittelpunkt des dramatischen Ablaufs gerückt. Wie im „Freischütz" die Wolfsschluchtszene, so gehört, natürlich mit dem notwendigen Abstand zu werten, im „Bergkönig" die Schreckensteinsszene (zweites Finale) mit zu den Gipfelpunkten der Oper, eine Szene, die Luchsius (Kaspar im „Freischütz"), den Repräsentanten des bösen Prinzips zeigt. der aus Metall Gold zu machen wünschte, es aber nie erreichte, bis er auf den Gedanken kam, durch eine Zauberformel die Schranken des Geisterreichs zu brechen und Herr der dunklen Mächte zu werden und der jetzt in den grausen Schacht der Geister einzudringen begehrt. Gegenüber der Gestaltung des bösen, dämonischen ist die Charakterisierung des guten und edlen Prinzips, das besonders in den Sakralszenen zur Geltung gelangt, weniger glücklich gelungen. Während die Sakralszenen im „Freischütz", die beiden Monologe Agathens und die Abschlußsakralszene im Finale der Oper Gipfelpunkte des Guten, aus der Erlösungsidee der Oper herausgeboren, darstellen, in denen das Symbol des Göttlichen durch den stark anklingenden religiösen Ton und durch das Hineinspielen der Naturromantik seinen Ausdruck findet, hat die kurze Sakralszene

(Bittgebet) in Lindpaintners „Bergkönig“ im Rahmen des Opernganzen nur untergeordnete Bedeutung. Sie erweist sich weder textlich als ein Kernstück des Werkes (sie ist nur lose der Handlung der Oper eingereiht und auch sprachlich ist der Hanische Text oft schlecht), noch ist sie musikalisch als ein Gipfelpunkt im Opernrahmen zu werten, da es an Vertiefung und künstlerischer Durchbildung mangelt. Lindpaintner versucht ohne Anwendung größerer musikalischer Mittel durch einfache, schlichte Setzweise einen religiösen, choralartigen Ton zu treffen. Die schlichte, einfache, kantilenartige Melodie wird dabei durch kurze Achtel-Oktavsprünge der Bässe in Gegenbewegung in charakteristischer Weise abgehoben, um später vom Chor mit den Worten „Steigt empor ihr Feierlieder“ in einfacher, viersätziger, nicht überragend satztechnischer Struktur übernommen und fortgeführt zu werden. Die Verwendung des Chors findet sich im allgemeinen mehr in den Sakralszenen religiös-fanatischer Art zur Steigerung des dramatischen Ablaufs oder in den Finalszenen, wo eine vokale Massenwirkung erstrebt ist. In unserem Andante religioso ist der Chor mehr als dekoratives Element in den Dienst eines Opernausschnittes gestellt, der an den Anfang eines Aktes steht und durch seine bewußte auf Festlichkeit abzielende Gestaltung und Formung den Schlußakt der Oper feierlich einleiten soll.

Die Sage vom Berggeist, der aus Liebe zu einem Mädchen sein Geisterreich aufgibt, um durch ihre Liebe seine Erlösung und Menschwerdung zu erlangen, der aber einsehen muß, daß er nicht verstanden wird und schließlich „gebrochenen Herzens“ in das Reich seiner Geister zurückkehrt, liegt dem „Berggeist“ Ludwig S p o h r s und in ähnlicher Gestaltung dem „Hans Heiling“ Heinrich M a r s ch n e r s zu Grunde. Die Erlösungsidee ist aber weder bei Spohr (Text: Döring) noch in Marschners mehrere Jahre später aufgeführter Oper (Text: Devrient) konsequent zu Ende gedacht. Bei Spohr sollte die Sehnsucht nach der Erlösung durch die aufopferungsvolle, edle Liebe einer reinen, unschuldigen Jungfrau nur Sehnsucht bleiben, und daher fehlt auch die das Finale der Oper bestimmende Abschlußsakralszene, in der die Befreiung und Erlösung des Sohnes der Königin der Erdgeister und eines Menschen zur Geltung gelangen würde. Bei Marschner wird in gleicher Weise klar, daß die Braut Heilings, Anna, nicht in der Lage sein kann, den Beherrscher der Gnomen durch ihre Liebe glücklich zu machen, um ihn aus seinem durch das Schicksal bestimmten Dasein zu erlösen. Denn dafür ist sie als einfache, lustige und sorglose Bäuerin viel zu kindlich und oberflächlich. Heiling muß erfahren, daß Anna den burggräflichen Leibschützen Konrad liebt und ihr Treueversprechen ihm gegenüber nicht mehr hält. Damit hat an und für sich die der Oper zugrundegelegte Idee ihr Ende gefunden. Das Motiv der Rache Heilings, der das Geisterreich zur Rache gegen Konrad und Anna aufruft und der Auftritt der Mutter Heilings mit ihren Gnomen und Geistern, die Heiling, der der Erde Lust und Pein erfahren hat, dazu bestimmt,

sich über die Menschen zu erheben, von seiner Rache ablassen und weiter das Szepter der Gnomen zu führen, sind nicht mehr integrierende Bestandteile der Grundidee der Oper, ebenso wie die kurz darauf folgende Abschlußsakralszene im Finale (Gottes Allmacht hat entschieden), noch ganz dem „älteren Opernideal“ gemäß, in dem der versöhnende Schluß als besondere Wirkung im Operngansen gefordert ward, ihre Verwertung findet und als nicht notwendiges Ingrediens im Opernrahmen bewertet werden muß. Deswegen soll trotzdem die künstlerische Behandlung und Durchbildung der Abschlußsakralszene keineswegs verkannt sein. Ihre weitgeschwungene Melodik zielt auf leicht eingängige und eindringliche Wirkung ab, die noch durch besondere Wiederholung in charakteristischer Weise eine Steigerung erfährt. Damit parallel läuft eine geschickte und treffende Harmonisierung, die ganz auf Ausdruck gestellt ist und die Textworte beseelt, ebenso wie auch eine charakteristische Instrumentation mit langen, breiten und mächtigen Akkorden (im vollen Orchester) den Jubel der agierenden Hauptpersonen und des Chors über den Sieg des Guten unterstreicht. Nur der tief religiöse Unterton, wie er in der Abschlußsakralszene im „Freischütz“ („Ja laßt uns zum Himmel die Blicke erheben“) anklang, dringt nicht so sehr in unsere Szene ein und läßt etwas die Veredelung und Vertiefung des Stoffes vermissen. — In ähnlicher Weise wie bei Spohr und Marschner ist Christian Gottfried Müllers „Rübezahl“ dieselbe Stoffwelt vom Berggeist zugrundegelegt. Auch hier wird der Gnomenfürst (Rübezahl) in den Mittelpunkt der Handlung gestellt, der als Beherrscher der Unterwelt Jünglingsgestalt annimmt, sich aus den Klüften der Erdentiefe erhebt und eine Jungfrau (Prinzessin Emma) erblickt, zu der er in Liebe entbrennt und durch die er seine Erlösung erhofft. Von einer Vertiefung der Erlösungsidee aber kann bei Christian Gottfried Müller keine Rede sein, und damit fehlt wie in Spohrs „Berggeist“ die bei konsequentester Durchbildung der Idee gegebene Abschlußsakralszene, in der die Erlösung des Gnomenfürsten vor sich gegangen wäre. Dagegen ist ein Bittgebet der Prinzessin Emma an die Götter in die Oper eingeführt, das sich z. B. in Marschners „Heiling“ nicht findet, da das Motiv der Entführung der Prinzessin durch den Berggeist in dieser Oper fehlt. — Die Sakralszene in Christian Gottfried Müllers „Rübezahl“, das Gebet der in der Macht des Berggeistes sich befindenden Prinzessin Emma, ist ganz aus der Stimmung ihrer Einsamkeit und Verlassenheit und ihrer Sehnsucht nach ihrem Vaterland und ihrem Geliebten geboren. Die weitgeschwungene melodische Linienführung in der Stimme der klagenden Prinzessin kontrastiert dabei in charakteristischer Weise zu den geheimnisvollen, im unruhigen Sechzehntel- bzw. Zweiunddreißigstelrhythmus auf- und abwogenden Figuren der Violinen, Violen und Celli, durch die kurze chromatische Figuren der Holzbläser (vor allem der Fagotte, z. T. der Singstimme entlehnt) hindurchschimmern, die die Welt des Bergkönigs mit all ihren Verlockungen hervor-

zaubern. In ähnlicher Weise klingen diese schnell auf- und wieder abstrebenden Motive, tremoloähnliche Bildungen, Oktavsprünge in Sechzehntelform, chromatische Durchsetzungen der Melodik beim Erscheinen des Bergkönigs und dem Auftritt der Genien im vorhergehenden Allegro non troppo als charakteristische Begleitungsformen zur Melodie des Bergkönigs und der Genien an. (Ebenso in der folgenden Szene zwischen Prinzessin Emma und dem Bergkönig im Allegro moderato in den Violinen, Violen und Celli). Mit der treffenden musikalischen Untermalung der Verlassenheit der Prinzessin und der verlockenden Welt des Bergkönigs läuft eine glückliche, dramatische und psychologische Gestaltung parallel. Verbunden mit einer gewandten und flüssigen, ganz auf den Text eingehenden musikalischen Illustrierung ersteht aus der Verlassenheit der Prinzessin das Gefühl der Verzweiflung, das in einer großen dynamischen Steigerungslinie unaufhörlich anwächst, bis mit dem Forte-Angstschrei „Sendet Hilfe doch" das Gebet plötzlich abbricht. Infolge dieser dynamischen Führung der Stimme und der damit zusammenwirkenden Orchestrierung erhält dieser Monolog der Prinzessin, im Rahmen des Opernganzen gesehen, trotzdem die äußeren Begebenheiten auf das Minimalste beschränkt sind, den ausgesprochenen Charakter eines musikalischen Bewegungselementes, das in charakteristischer Weise mit zur Steigerung der Handlung im Hinblick auf das Opernfinale beiträgt.

Neben den Meisteropern Spohrs und Marschners und der Oper Christian Gottfried Müllers hat sich auch August Conradi, der Kapellmeister am Krollschen, Wallner- und Viktoriatheater in Berlin, dessen Opern „Muza Haireddin, der letzte Maurenfürst", (Text von Gustav Bouillon, Musik verschollen) und „Die Braut des Flußgottes" zu seiner Zeit großen Beifall fanden, mit dem Stoff vom Berggeist befaßt, läßt aber im Gegensatz zu den drei vorhergehenden Opern vor allem das Komische und Operettenhafte in den Vordergrund treten. — Der Berggeist, der vor vielen hundert Jahren im kristallenen Schloß in der Berge Schoß lebte, die Oberwelt schaute und eine Erdenjungfrau sah, nach der er sich in Liebesqual verzehrte, der die Jungfrau unter Donner und Blitzen in sein Reich entführte und auf Liebesglück und Erlösung hoffte, die er aber nicht erreichen konnte, da die Jungfrau ihn nicht versteht, ihn überlistet und entflieht, ist in Conradis Operette jetzt als Freund und Helfer der armen Gebirgsbewohner dargestellt, der bald als Mönch oder Bergknappe, am meisten aber als Jäger auftritt. In komischer Verwechselung wird nun Rübezahl mit dem neuen Besitzer eines Gutes identifiziert, der das Liebespaar Hans und Gretchen zusammenbringt. Ein schlechter Pächter, der auch den neuen Besitzer zu betrügen hoffte, hatte es zu trennen gewünscht, um Gretchen für sich selbst in Anspruch zu nehmen. — Die einzige Sakralszene dieser Operette ist das Gebet Gretchens und Hans zu Gott, der als Beschützer aller Guten sie vor dem bösen Pächter bewahren möge, da er ihnen ihr Liebesglück mißgönnt. — August Conradi kommt es nicht so sehr

darauf an, uns in mächtigen Tönen und Klängen in diesem Gebet zu ergreifen. Nein, in anspruchsloser Weise, im Gegensatz zu den Sakralszenen im „Heiling" und im „Rübezahl" Christian Gottfried Müllers, wird dem ganzen Stoff der Oper gemäß diese Sakralszene, ohne tiefe innere Beseelung zu verraten, dem Rahmen der Oper eingefügt. Die tonartlich, harmonisch und modulatorisch einfach angelegte Szene, deren Melodik in ihren wesentlichen Bestandteilen bereits im Flehen an den Vater für die Bestätigung ihres Bundes vorweggenommen ist, läßt innerhalb der Darstellung und Gestaltung eine mehr leichte, religiös unbedeutende, wenn auch freundliche Gefühlswelt zum Ausdruck kommen, die grell von der feierlichen Erhabenheit und religiösen Innigkeit der Sakralszenen im „Freischütz" absticht. Aufschlußreich ist es, daß Bestandteile der Melodik dieses Szenenabschnittes später zur Charakterisierung des Fremden, der als Repräsentant des guten Prinzips mit Rübezahl identifiziert wird, tonartlich und rhythmisch verändert wieder anklingen, als dieser seine Macht dem bösen Pächter gegenüber fühlen läßt. — Unsere Sakralszene ist innerhalb der vierten Szene der Oper von zwei Sätzchen umfaßt und umschlossen, von denen der erste die Angst und den Kummer wegen der vermutlichen Trennung, der letzte mehr den Gedanken der Stärkung durch das Gebet und der Hoffnung auf ein gutes Ende ausspricht und bildet als ruhender Haltepunkt einen bewußten Gegensatz zu den beiden schnellen, rhythmisch bewegten Ecksätzen, wodurch auch eine Steigerung der Wirkung dieser Sätze bedingt ist, zumal dieser Gegensatz neben der Rhythmik durch die Wahl der Tonarten (Es-, G-, C-Dur) noch ausgeprägter erscheint.

Die Stoffwelt von den „Rolandsknappen" wurde von H. D o r n (1826) und 23 Jahre später auch von L o r t z i n g zum Opernlibretto gestaltet. In H. D o r n s Oper treffen die Rolandsknappen Ottfried, Conrad und Gebhardt an einem fremden Königshofe beim Könige Barcellona wieder zusammen. Ottfried, der zum Prinzen avanciert ist, verliebt sich in die Königstochter Johanna, die aber ihr Herz an Alphonso verloren hat. Ottfried verzichtet schließlich auf Johanna und heiratet Isabella, ihre Zofe. — Die Sakralszene unserer Oper im Terzetto (Nr. 15 des zweiten Aktes), in dem Ottfried die Götter um Hilfe vor seinen Gefährten, den Knappen Conrad und Gebhard bittet, hat in unserem Werk keine besondere Vertiefung erfahren. Conrad und Gebhard haben Ottfried getroffen, der ihnen aber gern entfliehen möchte, weil er sonst in die Hände seines Gegners (Alphonso) fallen und gehängt werden könnte. Die beiden Knappen aber haben Ottfried den Tod geschworen, weil er ihren Schatz verloren habe. Ottfried aber bittet im weinerlichen Tone zu den Göttern, ihm doch zu helfen. — Die auf einen rührseligen und larmoganten Ton abgestimmte Melodik der Singstimme Ottfrieds wird von Violinen und Violen in einfachen Vierteln begleitet, mit teilweiser Übernahme der Singstimmen vor allem in der Violine I, wozu die breiten Schritte der Bässe sich gesellen. Zur Untermalung der Melodik der Solostimme tritt dann

die Bläsergruppe (2 Flöten, Klarinetten und Fagotte, Flöte I wie Geige I und Solostimme) in den Vordergrund, die zur Kontrastbildung der Streichergruppe gegenüber benutzt wird. Mit den Worten Ottfrieds „Wenn ihr mich nicht entfliehen laßt, bin ich ein ruinierter Mann" wird die Melodik der Szene erregter und bewegter. Unruhige Achtelwirkungen gehen in die Violinen und Violen ein, kurze Wirkungen der Klarinetten und Fagotte laufen damit parallel. Conrad und Gebhardt wollen aber nichts von der Bitte Ottfrieds wissen und schwören dem „Verräter" Tod. Illustriert wird hier die Melodik der Tenorstimme Conrads von den Violinen und Violen, die in charakteristischer Weise den Terzensang Conrads und Gebhardts zugleich mit den Klarinetten übernehmen, während geteilte Flöten etwas später die Melodik Conrads und Gebhardts aufgreifen. Ottfrieds weinerliche Einwürfe „Ach hört mich an!" werden dabei von den Fagotten unterstützt. Ottfried kann es immer noch nicht glauben, das ihm der Tod gewiß ist, weil er den Schatz verloren hat. Mit den Worten Conrads und Gebhardts „Wir binden dich!" kommt eine treffende, ganz auf burlesken Charakter abzielende Melodik zur Geltung. Beide Solostimmen (Conrad und Gebhardt) gehen mit diesen Worten unisono. Auch die Begleitung der Streicher in Achtelwirkungen bewahrt ebenso wie in den breiten Akkorden der Flöten, Klarinetten und Fagotte Unisonocharakter, um eine eindringlichere Wirkung zu erzielen, wogegen die kurzen erregten Worte Ottfrieds in kurzen Achtelwirkungen die Worte Conrads und Gebhards wiederholen. Nach den Worten Ottfrieds „Himmel hilf, erbarme Dich!" wird der Unisonocharakter der beiden Singstimmen aufgegeben. Terz- und Sextwirkungen werden bevorzugt, die die Flöten, Klarinetten, Fagotte in breiten Akkorden aufnehmen, während die Solostimme Ottfrieds in kurzen Achtelwirkungn auf ein und demselben Ton sich an die Götter zu wiederholten Malen wendet, sich doch seiner zu erbarmen. Mit einem kurzen instrumentalen Nachspiel, aus dem besonders die charakteristischen Sechzehntelwirkungen der Violinen herausragen, während die Bläser sich in breiten Akkorden ergehen, schließt das Terzett der Knappen.

Das kurze Bittgebet Ottfrieds, das zum Terzett (Allegro assai) der Knappen gehört, ist zwischen das Duett (Conrad und Gebhardt) und den Monoloa Isabellas, die ihren Liebsten Ottfried, der jetzt nicht mehr für Johanna schwärmt, retten will, gestellt und bildet einen Opernausschnitt, der ganz auf burleske Wirkung ausgehend, im Sinne des auf Komik und Burleske hinzielenden Textes unserer Oper eine Steigerung des dramatischen Elements im Opernrahmen abgibt. — Während in dieser Sakralszene H. Dorns besonders das Burleske und Possenhafte in den Vordergrund trat und von einer Vertiefung und Veredelung des Stoffes nur wenig zu spüren war, verrät die Sakralszene bei Lortzing, die in das Finale Nr. 17 seiner dreiaktigen komisch-romantischen Zauberoper „Die Rolandsknappen" fällt, das Dankgebet der Rolandsknappen Andiol,

Amarin, Sarron und der Tochter des Königs von Leon, Isalda, eine treffendere und tiefere Durchbildung des Stoffes. Lortzing hält bewußt das Possenhafte H. Dorns fern, betont besonders das Romantische des Stoffes und läßt vor allem auch in der musikalischen Formung und ausdrucksmäßigen Anlage der Abschlußsakralszene der Oper, Dorns Gebet gegenüber, viel tiefere Töne mitschwingen. Dabei glückt es Lortzing, die Vielheit der Kräfte und Elemente zusammenzufassen und sie der Personencharakteristik und der Schilderung der Situation dienstbar zu machen. — Nach vielerlei Abenteuern waren die drei Rolandsknappen Andiol (Sopran), Amarin (Tenor) und Sarron (Bariton) im königlichen Palaste Garsias, des Weisen, des Königs von Leon, wieder zusammengetroffen und Amarin, der zum Prinzen Childerich avancierte, hatte in der Königstochter Isalda seine einstige Geliebte wiedergefunden. Garsias, der von den Zauberdingen der drei Knappen hört, will sich ihrer bemächtigen und überfällt die drei Gefährten. Im Augenblick aber der höchsten Not versagen die Dinge. Die Bergkönigin tritt plötzlich auf, schlägt die Feinde zurück und läßt Isalda und die Knappen das ersehnte „Glücksland", ihre Heimat, erreichen. Alle vier aber preisen in einem Dankgebet die Macht der gütigen Fee. — Nachdem in einer kurzen Einleitung die Situation (eine finstere, dunkle Felsenhöhle, in der sich Isalda befindet) in treffender Instrumentierung geschildert ist, setzt ein kurzes Rezitativ der Königstochter ein, das wieder durch ein wirkungsvolles Duett zwischen Andiol und Isalda abgelöst wird. Die musikalische Gestaltung und Struktur dieses kleinen Satzes ist treffend und packend. Die technische Kunst Lortzings ragt dabei besonders hervor, die verschiedenartigen Stimmungen der beiden agierenden Personen bis ins Einzelne durch charakteristische musikalische Färbung nachzuzeichnen. Einerseits wird so das Gefühl des Dankes Isaldas an die allgütige Königin der Berge und andererseits die Freude Andiols über seinen „pfiffigen Plan" hervorgehoben. Dann kommen die Erdgeister aus der Tiefe der Felsenkluft hervor, zuletzt auch Amarin. Dieser Vorgang wird besonders durch die Violon-Celli in tiefen Lagen charakterisiert, wobei Wirkungen der Hörner und Fagotte die dunkle Stimmung noch zu steigern in der Lage sind. Isalda und Amarin sehen sich wieder und versichern sich aufs neue ihrer Liebe. Als nun noch Sarron ebenfalls herbeikommt, durch den Zauber der gütigen Fee gerufen, sind die Königstochter und die drei Rolandsknappen wieder vereint und in einem kurzen Gebet an den „erhabenen Geist, der den Bedrängten Hilfe leiht, sie beschirmt und bewacht", das das erste Mal, um eine besondere klanglich-stimmliche Wirkung zu erzielen, an einigen Stellen sogar ohne Instrumentalbegleitung gehalten, im Erinnerungssang durch rauschende prächtige Akkorde der Harfe umrahmt ist, teilweise aber auch in charakteristischer Weise vom großen Orchester akkompagniert erscheint, klingt der Dank für die Rettung aus höchster Not auf.

Der Vampyrstoff reizte besonders Marschner und Josef Peter von Lindpaintner zur Vertonung. Heinrich Marschner kam mit seiner zweiaktigen romantischen Oper (Text: W. A. Wohlbrück) am 29. März 1828 Lindpaintner zuvor. Trotzdem aber war Josef Peter von Lindpaintner bereits in Süddeutschland so anerkannt, daß selbst eine solch erfolgreiche Oper wie die Marschners der seinigen (Libretto: nach Cäsar Heigel, Uraufführung am 21. September in Stuttgart) keinen Abbruch tun konnte *) — In Marschners Oper kommen zwei Sakralszenen zur Geltung, der Monolog der Malwina im zweiten Akt (Nr. 6, Szene und Arie), der in Lindpaintners Oper kein stofflich entsprechendes Seitenstück findet und der Dank- und Lobgesang auf Gott im Finale der Oper für die Rettung Malwinas vor dem furchtbaren Schicksal, der in Lindpaintners Werk in analoger Weise gestaltet erscheint. Hinzu kommen in Lindpaintners Oper besonders noch drei kleinere Sakralszenen, der Chorsatz in der ersten Szene des ersten Aktes, in dem alle Gott um die Rettung Isoldens vor dem Vampyr bitten und im Finale des dritten Aktes außer dem Schlußdankgebet des Chores noch zwei Gebetsszenen, die musikalisch eng untereinander in Verbindung stehen, das Gebet Isoldens (Larghetto con moto) und das Andante religioso beim Eindringen Aubrys (des Vampyrs).

Der Monolog der Malwina mit dem Beginn des zweiten Aufzuges in Marschners Oper mahnt in seiner ganzen ausdrucksmäßigen Anlage an das Vorbild Webers in seinem Agathenlied. Ähnlich wie bei dem Komponisten des „Freischütz“ werden auch hier durch Marschner bis ins Einzelne die Gefühle und Empfindungen der agierenden Person skizziert und damit gleichzeitig eine prächtige, lebensvolle Personencharakteristik Malwinas gegeben, ebenso wie in gleicher Weise wie im Agathenlied die Naturromantik in innere Beziehung zu den seelischen Vorgängen gesetzt ist und menschlich-religiöses Empfinden und das Stimmungshafte der Natur zusammenklingt. Die bunt geschmückte, neu belebte Flur im hellen Frühlingssonnenschein erscheint vor allem durch Wirkungen der Holzbläser (Oboen, Flöten, Klarinetten) in treffender Weise geschildert. Mit dem Gedanken aber an das Jubilieren der Natur wird das Bild noch bewegter. Dissonanzen, die schnell wieder ihre Auflösung finden, treten hervor und helle gestoßene Akkorde der Bläser in Triolenform kommen zur Geltung und bringen die Freude Malwinas, die ihren Geliebten erwartet, zum Ausdruck. Diese Schilderung wiederholt sich übrigens dann im Allegrettosatz wie auch im späteren Allegro con brio. Aus dieser Naturstimmung heraus kniet Malwina nieder und

*) Über die Quellen des Stoffes vgl. die Studie Stephan Hocks: „Die Vampyrsage und ihre Verwendung in der deutschen Literatur“, Berlin 1900 (Munckers Forschungen, Bd. 16).

öffnet ihr Fühlen und Denken ganz dem Schöpfer. — Eine schlichte und innige Melodik umspannt das kurze Andante religioso, das Weber ganz nachgeschaffen ist. Die Begleitung ist von einfacher Struktur und mit sparsam verwendeten technisch-musikalischen Mitteln eine eindrucks- und weihevolle Wirkung erzielt. Dabei treten Abweichungen von derartigen Szenen der früheren Oper in Erscheinung. Es ist nicht so sehr der streng feierliche Charakter des Gebets betont, sondern mehr das subjektiv Gefühlsmäßige der agierenden Person, das an das Stimmungshafte in der Natur angelehnt ist. Die Folge davon ist eine Lockerung der festumrissenen, strengen klassischen Form. Weitgeschwungenere Melodien, als wie sie in den Sakralszenen der Klassik zur Geltung gelangten, treten hervor, und diesen ist dann sogar teilweise die richtige Deklamation des Einzelwortes geopfert. Dabei spielt in ähnlicher Weise wie bei Weber der Einsatz des Tonstückes auf der Terz eine Rolle. — Das Gebet Malwinas, das organisch aus der der Oper zugrundegelegten künstlerischen Idee herauswächst, findet im zweiten Aufzug der Oper seine Stellung und bildet seiner Struktur gemäß infolge der glänzenden Personencharakteristik und der psychologischen Vertiefung und Durchbildung ein Kernstück nicht nur des zweiten Aktes, sondern der ganzen Oper überhaupt.

Als dramatisch-musikalischer Höhepunkt im Finale derselben Oper erscheint ein Dank- und Lobgesang auf Gott. Der Kampf des guten und bösen Prinzips, der noch durch besondere Betonung von düsteren, schauerlichen, schreckenhaften und unheimlichen Handlungselementen erhöht und gesteigert wird, findet schließlich mit dem Siege des Guten sein Ende. Dem Vampyr gelingt es nicht, drei Opfer und zwar drei Bräute innerhalb der Frist, die ihm der Vampyrmeister zur Verlängerung seines Lebens gesteckt hat, dem Fürsten der Hölle zuzuführen. Edgar Aubry, der später Malwina erhält, vereitelt den letzten Versuch Ruthwens, als dritte Braut die Tochter Sir Humphrys, des Laird von Davenaut, zu verführen und wird durch seine treue, aufopferungsvolle Liebe der Befreier und Retter Malwinas. Für die Rettung aus Todesnot aber geben alle Gott die Ehre. — Bedeutungsvoll für unsere Abschlußsakralszene, die ganz dem einheitlichen Kern der der Oper zugrundegelegten Idee angehört, wird vor allem die motiv-thematische Arbeit Marschners. Erinnerungsmotive, die zur musikalischen Formung und Struktur des Finales herangezogen und verwertet sind, kommen zur Geltung und erhöhen die Zusammengehörigkeit und Einheitlichkeit im Spielorganismus. In unserer Oper sind sie vor allem dem guten Prinzip und seinen Repräsentanten dienstbar gemacht. Dabei werden ihre Formungen hier bereits mitbestimmt durch Situation und szenisches Geschehen, so daß sie dementsprechend Veränderungen und Umwandlungen in harmonisch-rhythmisch und klanglicher Struktur aufweisen. Nach den vergeblichen Bitten Malwinas beim Vater, den Gedanken an eine Verbindung mit Lord Ruthen, den sie haßt, aufzu-

geben und ihre Hochzeit aufzuschieben, kommt ein Seitenthema der Ouvertüre, das den Glauben Malwinas an Gott kennzeichnet und eng mit ihrer Liebe zu Aubry verknüpft erscheint, im Gebet Aubrys und Malwinas zur Geltung, um dann nach dem plötzlichen vom jubelnden Hohngelächter der Hölle begleiteten Versinken des Vampyrs wieder mit einer tonartlichen Veränderung bei den Worten Malwinas, die an Gott gerichtet sind, hervorzutreten und um schließlich mit dem Lob- und Dankgesang auf den Allmächtigen das Finale der Oper im Jubel über die Vernichtung des Bösen und Gräßlichen ausklingen zu lassen.

Das gute Prinzip im „Vampyr" Josef Peter von Lindpaintners ist vom Textdichter Heigel durch die treffende Person Hyppolyths, der es auch dann noch als seine Pflicht betrachtet, Isolde vor dem Vampyr zu behüten, als sie sich von ihm losgesagt hat, tiefer und prägnanter skizziert als die etwas matt gelungene Zeichnung Aubrys durch Wohlbrück. Damit kommt auch den Sakralszenen Josef Peter von Lindpaintners szenisch eine größere Bedeutung zu, wenn auch Lindpaintner niemals in musikalischer Beziehung an Marschner heranreichen konnte. — Drei kurze Sakralszenen treten im „Vampyr" Lindpaintners in Erscheinung, die wir bei Marschner textlich-stofflich nicht vorfanden, das Gebet als Chorsatz im ersten Akt, in das die flehentlichen Bitten um Schutz Isoldens vor dem Vampyr eingehen und im dritten Akt (Finale) noch zwei kleinere Gebetsszenen (das Gebet Isoldens, Larghetto con moto und das Andante religioso beim Eindringen Aubrys, des Vampyrs), während der abschließende Dank- und Lobgesang in ähnlicher Weise wie bei Marschner stofflich und musikalisch den Gipfelpunkt der Oper ausmacht.

Im Schlosse des Grafen Port d'Amour ist alles mit den Vorbereitungen zur Hochzeit Hyppolyths und Isoldens beschäftigt. Das Schloß wird geschmückt, alle sind fröhlich, tanzen und singen, bis plötzlich Balbine auftritt und erzählt, daß Isolde, die mit dem Vater und dem Verlobten auf der Jagd war, im stürmischen Wetter sich verirrt habe und nirgends aufzufinden sei. Lavigne, der Bräutigam der Tochter des Pächters Morton, fordert die Leute daraufhin auf, Gott um Errettung Isoldens anzuflehen. — Während im allgemeinen Lindpaintner im „Vampyr" sich musikalisch an Weber anlehnt, weist dieses Gebet „Allmächtiger! Wir flehen hier im Staube" in seiner gleichrhythmisch-harmonischen Satzweise, mit seinen plötzlichen dynamischen Kontrasten nach den jeweiligen Einschnitten des Verses und in seiner immer mehr zum Schluß- und Gipfelpunkt hindrängenden Crescendowirkung auf die späteren Preghieren Lindpaintners in seinen großen historischen Opern hin. Im Kontrast wird dieses Andante maestoso, das an den Schluß der Szene I des ersten Aktes gestellt ist, zum vorhergehenden, volkstümlich heiteren Tanz mit seiner lustigen charakteristischen Sechzehntelthematik (E-Dur) gesetzt und dadurch als besonderes

Wirkungselement innerhalb der Oper in charakteristischer Weise hervorgehoben. Gerade die Szenenfolge von Tanzsatz und Gebetssatz wird besonders kennzeichnend für die große historische Oper.

Die drei Gebetsszenen im dritten Finale der Oper (das abschließende Dankgebet mit einbegriffen) sind musikalisch innig untereinander verbunden und lassen Josef Peter von Lindpaintners künstlerische Formung und Durchbildung zu Tage treten. — Hyppolyth gesteht Isolden in ihrem Zimmer, daß er Aubry getötet hat und wird von Isolden gehaßt. Später aber, als Hyppolyth die Beweggründe für seinen Mord angegeben hat, versöhnen sich beide und sagen sich Lebewohl. Nach dem Abschied aber von Hyppolyth betet Isolde zum Himmel um Klarheit und Wahrheit ihrer Gefühle

Einem kurzen Rezitativ folgt ein Andantinosatz, in dem Isolde noch an die fröhlichen Tage denkt, wo sie noch nicht im Banne des Vampyr stand und ihr Gebet noch rein und fromm war. Das Hauptthema des Satzes ist bereits in der Ouvertüre ganz am Anfang in derselben Tonart vorweggenommen (in der Flöte) und fand auch bereits im ersten Aufzug in der dreiteiligen Arie der Isolde als mittlerer Satz seine Verwendung, wo Isolde, nachdem sie Aubry kennengelernt, in ähnlicher Weise wie hier sich nach ihrer früheren glücklichen und fröhlichen Zeit sehnt. Das Andantino leitet dann zum eigentlichen Gebet (Larghetto con moto „Du Vater, der im Himmel wohnt") über, das gerade durch seine Schlichtheit in Melodik und Harmonik wirkend, wenn auch die kleinere Koloratur am Schluß etwas stört, ihren Glauben an Gott festigt, jedes Nebelbild zerrinnen und siegend die höhere Wahrheit erstrahlen läßt, deren Ausdruck sich im kurzen Andante religioso mit seinem weichen, romantischen, über alles schwebenden Thema findet. Mit dem folgenden Molto Allegro (Wonnegefühle beleben die Brust), dessen Thematik im Schlußteil unserer Ouvertüre vorweggenommen ist und dessen ganze Struktur auf das Vorbild Webers weist, wird ihre Freude und ihr Jubel über die Verkündigung der Wahrheit durch Gott geschildert. — Das Andante religioso findet als Erinnerungsthema ebenfalls seine Verwertung im Finale der Oper, als Aubry wieder erscheint und sich Isolde endgültig als seine Höllenbraut noch vor der zwölften Stunde holen will. Isolde, die erkannt hat, daß Aubry ein Vampyr ist, wirft sich, als er auf sie eindringen will, auf die Knie und betet in einem Stoßgebet zum Himmel, bei dessen Worten wieder das Andante religioso anklingt, das in treffenden Gegensatz zur Illustrierung des Unheimlichen und Grausigen in der Situation gestellt ist. Da erscheint Port d'Amour, der, trotzdem ihn der Vampyr an seinen Schwur mahnt (das kurze Thema der Schwurszene klingt leise an), seiner Worte nicht achtet und Aubry zurückschleudert, als er Isolde mit sich reißen will, um dann mit Isolde zu entfliehen. Mit dem Versinken des Vampyrs und dem Zusammenstürzen des Gebäudes (die

Vernichtung des bösen Prinzips ist wie bei Marschner ganz in echt volkstümlicher Auffassung und Anschaulichkeit gegeben), vereinen sich dann alle in einem Dankgebet auf den allmächtigen Schöpfer. — Dieser Dank- und Lobgesang weist szenisch und musikalisch ähnliche Gestaltungsprinzipien wie in Marschners Abschlußsakralszene auf. In szenischer Hinsicht gibt er in gleicher Weise infolge der konsequenten Durchbildung der leitenden Grundidee des Werkes, die mit dem Sieg des Guten über das Böse und Gräßliche ihre abschließende Formung findet, den Gipfel- und Höhepunkt der ganzen Oper ab, in dem alle vorher eingesetzten verschiedenartigen dramatischen Einzelkräfte in der Gleichzeitigkeit zusammengefaßt erscheinen. In ihrer musikalischen Behandlung finden ähnliche musikalisch-technische Gestaltungs- und Wirkungsprinzipien ihre Verwertung und bekunden in der Besonderheit ihrer Ausführung die Gestaltungskraft des Komponisten. Genau so wie bei Marschner findet sich auch bei Lindpaintner ein Zurückgreifen auf das Hauptthema des guten Prinzips (Andante religioso), das bereits in der Ouvertüre nach dem Thema der Isolde und der kurzen Charakterisierung des Vampyrs durch große und mächtige Baßschritte kurz angedeutet war, in das Gebet Isoldens um Klarheit ihrer Gefühle hineinspielte, in ihr Gebet beim Überfall durch Aubry einging und nun im abschließenden Dank- und Lobgesang auf Gott zum eindrucks- und wirkungsvollen Chorsatz (Sopran, Tenor, Baß) mit den Worten „Preis Dir, Allmächtiger, ewiger Gott! Preis Dir, Du gütiger, liebender Gott!“ ausgebaut erscheint, der in mächtigen Akkorden den Sieg des guten Prinzips, der Unschuld und Tugend über das Böse feiert und mit einem kurzen instrumentalen Nachspiel, dessen Thema bereits in der Ouvertüre und im Molto Allegro-Satz des Gebets der Isolde verwendet war, das Dank- und Preislied auf Gott und die ganze Oper Lindpaintners schließen läßt.

Die Stoffwelt von der „Genoveva“ wurde von Robert Schumann, der lange vergeblich nach einem für ihn passenden Libretto Ausschau gehalten hatte und von dem weniger bekannten Tonsetzer L. Huth als Oper auf die Bühne gebracht. Da Hebbel von Schumann nicht für die Gestaltung seines Textes gewonnen werden konnte, machte sich der Komponist selbst an die Bearbeitung des Stoffes und gibt ihm die szenische Anlage und Form. Dabei geht er aber von ganz anderen Gesichtspunkten aus, nimmt noch einige Momente aus der Erzählung Tiecks vom „Leben und Tod der heiligen Genoveva“ hinzu und rückt nicht so sehr die Person und die Entwicklung des Charakters Golos in den Mittelpunkt der Handlung, wie Hebbel es in treffender und geschickter Weise in seinem Drama vermocht hatte, sondern legt mehr den Schwerpunkt auf die Gestaltung und Behandlung der Schicksale Genovevas, die besonders von ihrem Gegenspieler und der Hexe Margarete gequält wird und unschuldig leiden und dulden muß. — Das Bittgebet Genovevas (zweiter Aufzug Nr. 11) ist ganz

aus diesem großen Leid und der Not der Heldin heraus erwachsen. In einem weihevollen Adagio-Satz bittet sie Gott, sie vor dem ehrlosen Werben Golos zu beschirmen, ihren Schmerz und ihre Not zu stillen und im Traume ihr das Bild ihres Gatten, des Pfalzgrafen Siegfrieds, zu senden. — Der Monolog ist eines der herrlichsten und tief empfundensten Tonstücke der ganzen Oper. Eine einfache, schlichte, etwas wehmütig und sentimental gehaltene Melodie umspannt in weitem Bogen die Arie. Dazu tritt eine Harmonik, die ganz auf Ausdruck gestellt ist und den Schmerz und das Leid Genovevas hervorhebt. Erhöht wird die eindrucksvolle Wirkung des Satzes noch durch charakteristische Verwertung von Dissonanzen, die in geschickter Verwendung ganz dem Sinn des Textes folgen und infolge ihrer sparsamen Verwendung einen aufschreienden Klagegesang der Hauptperson vermeiden. Auch in der „Genoveva" Schumanns befindet sich bereits das „Leitmotiv" als Bindeglied von Szenen, die textlich in innerer Beziehung zueinander stehen. Es kommt hier bereits in ausgeprägter und weit vorgeschrittener Formung zur Geltung. Das Motiv Genovevas, das in Nr. 3 des ersten Aufzuges, in dem Siegfried sich von Genoveva trennen muß, um unter der Führung Karl Martells gegen den Erzfeind des Glaubens Abdorrhaman zu kämpfen, in Erscheinung trat und das ihr Vertrauen auf Gott kennzeichnet (wobei der Glaube an den Schöpfer eng verknüpft mit ihrer treuen Liebe zu ihrem Gemahl Siegfried ist), kehrt am Ende des Duettes von Drago und Golo (später noch Margarethe hinzu) mit den Worten Genovevas wieder, spielt auch in bedeutungsvoller Weise verändert und umgewandelt in unsere Gebetsszene hinein, wird mit zum Kern ihrer Melodik, um schließlich im Finale des zweiten Aufzuges der Oper, als Knechte und Mägde, Balthasar und Chor in das Schlafgemach Genovevas eindringen wollen, wieder im Orchester hervorzutreten mit den Worten Genovevas „Herr, schütz vor Frechheit mich!", wobei Teile des Themas auch in die Singstimme übernommen sind. Wir sehen also schon die Leitmotive bei Schumann für die szenische Struktur von großer Bedeutung werden. Wenn dabei auch die Leitmotivik niemals mit der plastischen Formung der Leitmotive z. B. im „Tristan" verglichen werden kann, so wird doch schon hier unser Motiv mit seinen Veränderungen, Umbildungen und Umwandlungen — dabei ist es unwesentlich, ob wir es „Genoveva" oder „Glaubensmotiv" bezeichnen wollen — in besonderem Maße wertvoll für die innere Beziehung, Verbindung und Vertiefung ganzer Sakralszenen oder auch nur kleinerer religiöser Abschnitte *).

Neben Robert Schumann komponierte der Opernkomponist L. H u t h den Genovevastoff und stellt in seiner dreiaktigen Oper „Genoveva und Golo" in

*) Ebenso geht ein wichtiges Motiv auf Golo, den Repräsentanten des bösen Prinzips.

ähnlicher Weise wie Schumann, im Gegensatz zu Hebbel, die weibliche Gestalt in den Vordergrund, wobei die Charakterisierung Golos als Repräsentant der dämonischen Macht, der nach dem prophetischen Liede des Schäfers dort, wo die dunklen Weiden sprossen, sein Grab finden wird, nur matt ausfällt. Bei L. Huth findet sich kein Bittgebet Genovevas, das sich dem Texte oder Stoff gemäß mit dem Bittgebet der Hauptheldin in Schumanns vieraktigem Werk deckt, dafür treten aber eine Anzahl anderer Sakralszenen in Erscheinung, die für die Oper Huths bedeutungsvoll werden wie das Gebet der das Vaterland schützenden Krieger an die heilige Maria (erster Aufzug, erste Szene), ein Gebet Genovevas für ihren scheidenden Gatten Siegfried (erster Aufzug Nr. 3), ein Gebet Genovevas an die Götter, als sie und ihr Sohn zum Tode geführt werden sollen (zweiter Aufzug Nr. 8), ein Gebet Genovevas in der Einsamkeit des Waldes (zweiter Aufzug Nr. 9) und ein Gebet Siegfrieds, ihres Gatten, der wegen seines tiefen Leides gerne von der Erde scheiden möchte. — Von diesen Sakralszenen geht das Gebet der das Vaterland schützenden Krieger gleich in die Introduktion der Oper (Nr. 1) ein. Noch einmal beten die Kämpfer vor ihrem Zug in den Krieg, in dem sie für Christus Leib und Leben wagen wollen, an die heilige Maria in einem Bittgebet „Ora pro nobis, sancta Maria". — Leise, breite, feierliche Akkorde leiten zu dem Chor der Krieger (geteilte Tenöre und Bässe) über, der mit ein paar Strichen gezeichnet ist und sich ganz dem Choralcharakter nähert, wobei großer Wert von Huth auf dynamisch-gegensätzliche Wirkungen gelegt ist und Crescendo- und Diminuendowirkungen eine bedeutende Rolle spielen. In den vom Orchester mit langen, breiten Akkorden begleiteten Sang, der größtenteils Motivkerne der Melodik der Chorstimmen entlehnt, geht der Chor der Schäfer und Schäferinnen (geteilte Soprane, Tenor und Baß) ein, die sich des lachenden Sonnenscheins am frühen Morgen freuen und nun ihren Sang abbrechen, um mit den Worten „Still! Still!" in kurzen Viertelrhythmen zum Chor der Krieger zu kontrastieren. Dietrich tritt auf und weist auf das Gebet der tapferen Scharen hin, die noch heute von dannen ziehen, um das Vaterland zu schützen. Sein kurzer Sang in unruhigen, stellenweise rezitativisch anmutenden Rhythmen wird von einer breiten, ganz im Legato-Charakter gehaltenen Melodik des Orchesters begleitet, die wieder zum Chor der Krieger, von ähnlicher Struktur wie im Anfang in der Kapelle, überleitet. Dietrich fordert die Schäfer und Schäferinnen auf, mit in das heilige Gebet der Krieger einzustimmen. Der Chor der Schäfer und Schäferinnen (geteilte Soprane, Tenor und Baß), die für die Kämpfer den Segen Gottes erbitten, wird damit zu Kontrastwirkungen (teilweise rhythmischer Art durch Teilung der breiten Akkorde in kurze Achtel, teilweise in gegensätzlichen dynamischen Wirkungen) herangezogen, um dann in der Zusammenfassung aller Einzelwirkungen mit den Worten „Er läßt im Kampf euch nicht verzagen"

in klanglich-dynamischer Endsteigerung der Gebetsszene zur vollen Geltung zu gelangen. Ein kurzes instrumentales Nachspiel beschließt das Gebet und leitet zum più Allegro-Satz $^{6}/_{8}$ D-Dur über, der in den lustigen Ton der Anfangsszene zurückfällt. Dietrich und der Chor fordern Heinrich auf, ein Lied zu singen („denn Gesang erfreut das Herz“), und dieser singt darauf einen Sang, der als Weissagung für Golos Tod gilt. — Im Rahmen der Oper bildet das Bittgebet der Krieger (Andante quasi chorale) als Chorsatz in der „Genoveva“ von Huth mit Rücksicht auf den Ablauf der dramatischen Führungslinie einen lyrischen Halte- und Ruhepunkt. Als wirkungsvolles äußeres Szenenbild ist es der Introduktion, ganz nach den Prinzipien der französischen großen Oper, zur Kontrastgestaltung nur mit hilfloser Motivierung eingefügt und bildet in unserem Falle den Kontrast zum vorhergehenden Chor und zur Tanzszene der Mädchen, die sich des erwachenden Morgens und des glänzenden, freundlichen Hervortretens der Sonne freuen.

In die dritte Szene des ersten Aufzuges der Oper „Genoveva“ von Huth fällt ein kurzes Gebet (Bittgebet) Genovevas, die für ihren Gatten, der mit den Kriegern in den Krieg zieht, bittet und ihn in Gottes Obhut wissen möchte. — Die kurze Cavatine (Monolog, Andante religioso $^{6}/_{4}$ G-Dur) wird mit breiten, feierlichen, leisen Akkorden eingeleitet. Die Singstimme Genovevas setzt dann mit einer einfachen, weitgeschwungenen, ganz auf Ausdruck und Situation der Szene gestellten Melodik ein, die von einer klaren, einfachen, teilweise die Melodik der Solostimme übernehmenden Begleitung umrahmt wird. Erst mit Genovevas Worten „Du gabst mir ihn, Dir sei er übergeben, ja, Dein sei er im Tode wie im Leben“ wird die Melodik der Szene bewegter und erregter. Achtelwirkungen gehen in die melodische Linie ein, eine treffendere Harmonisierung macht sich geltend, wobei mit den jeweiligen Wortwiederholungen eine Steigerung des Ausdrucks und der Empfindungstiefe parallel läuft. Mit der Kadenz auf dem Worte „Leben“ wird dann gesanglich der Höhepunkt der Szene erreicht, in dem noch einmal alle Sorgen Genovevas für ihren Gatten Siegfried eingehen, bis das Gebet mit der Melodik des Vorspiels in einfachen, breiten, leisen Akkorden sein Ende findet. — Das Bittgebet Genovevas in Szene Nr. 3 des ersten Aktes der Oper von Huth ist zwischen die Szene und Arie des Golo, der keine Ruhe findet und in dem der Sinn der Zerstörung tobt und zwischen das Duett (Golo und Genoveva), in dem Golo Genoveva Verderben androht, gestellt und bildet zu diesen beiden Sätzen mit ihrem bewegten Charakter einen treffenden Kontrast. Im Hinblick auf den Ablauf der dramatischen Ereignisse unserer Oper bildet die Szene ihrer ganzen Struktur gemäß einen lyrischen Halte- und Ruhepunkt, in dem sich die kurz darauf ausbrechende dramatische Spannung aufstaut.

In die achte Szene des zweiten Aktes der Oper „Genoveva“ von Huth ist ein Bittgebet Genovevas innerhalb eines Ensemblesatzes einbezogen, die sich in einem Gebet an Gott wendet, sich ihres Jammers und ihrer Not zu erbarmen. — Golo versucht noch einmal Genoveva zu gewinnen und fleht sie an, ihm ihre Liebe zu geben. Er hat dabei Mörder gedungen, die Genoveva und ihr Kind töten sollen, falls er nicht wiedergeliebt wird. Genoveva weist ihn auch diesmal in eindringlicher Weise ab und soll jetzt von Grimoald und Benno zum Tode geführt werden. In ihrer Not aber fleht sie zu Gott, ihr Hilfe zu senden und sie und ihr Kind zu retten. — Nach einer kurzen instrumentalen Einleitung und den folgenden Rezitativsätzen, in die Golos stockende, immer wieder neu ansetzende Ausrufe eingehen, im Akkompagnato in dramatischer Spannung und Anschaulichkeit skizziert, tritt Genoveva auf. Dem nun einsetzenden Allegro risoluto-Satz mit seiner scharf akzentuierten Melodik und charakteristischen Triolenbegleitung, in dem ihre Abweisung an Golo zur Geltung gelangt, folgt ein Andante doloroso mit weitgeschwungener, einen sentimentalen Ton anschlagender Melodik, aus dem Golos Stimme herausragt, der die Liebe Genovevas oder ihren Tod fordert. Nach der erneuten Abweisung Genovevas, die ihrem Gatten treu bleiben will, setzt ein Allegrosatz mit erregter und bewegter Melodik und Rhythmik ein, in den die Worte Grimoalds und Bennos eingehen, die Genoveva und ihr Kind zum Tode führen sollen. In diesem Augenblick beginnt mit dem Allegro affettuoso das Bittgebet Genovevas. Die Melodik der Solostimme Genovevas umspannt eindringlich, voll inniger Empfindungstiefe gezeichnet, in einem weiten Bogen den ganzen Satz. In schlichten, einfachen Worten gibt Genoveva in ihrer Not ihrer Bitte an Gott Ausdruck. Hinzu treten die Stimmen der Bässe Grimoalds und Bennos, die in ihrer einzelnen Struktur Ansätze zur Personencharakteristik aufweisen, wobei des alten Grimoalds Mitleid mit dem Schicksal der Heldin in langen, breiten Rhythmen zur Geltung gelangt, während durch die kurzen akzentuierten Viertelrhythmen der Solostimme Bennos seine Gleichgültigkeit und Unempfindlichkeit schimmert. Genovevas Sang wird dann durch die erregten, haßerfüllten Worte Golos unterbrochen, der nun dem Verderben seinen Lauf lassen will. Mit dem neuen Einsatz der Singstimme Genovevas, mit der neuen Wiederholung der Textworte „Sende Hilfe mir, o Höchster“ und der Steigerung der Stimmenzahl zur Quartettform wird dann in eindringlicher musikalischer Gestaltung und Intensität des Ausdrucks der Höhepunkt des Satzes erreicht, in den noch einmal alle vier Stimmen — jetzt von breiten Akkorden meistens den Solostimmen entnommen und von kurzen Achteln, später Triolenfiguren in den tiefen Stimmen begleitet — mit ihren verschiedenen Empfindungen und Gefühlen eingehen. Ein kurzes instrumentales Nachspiel, in ähnlicher Struktur wie das Vorspiel aufgebaut, aus dem kurze auf- und wieder abstrebende

Sechzehntel- und Zweiunddreißigstelfiguren hervorragen, beschließt dann den Ensemblesatz. — Das Bittgebet Genovevas innerhalb des Ensemblesatzes (Genoveva, Golo, Grimoald und Benno) ist in der Oper Huths zwischen das Duettino (Allegro amoroso E + $^4/_4$ Nr. 7) und der Szene Genovevas im Walde, als sie voller Erschöpfung zusammenzubrechen droht, gesetzt und bildet im Rahmen unseres Werkes einen Opernausschnitt, der seiner ganzen Struktur gemäß infolge seines inneren bewegten Charakters mit zur Steigerung des dramatischen Elements in unserer Oper beiträgt und das Räderwerk des Ganzen anzutreiben in der Lage ist.

Ein Bittgebet (Monolog) Genovevas enthält die neunte Szene des zweiten Aufzuges der gleichnamigen Oper von H u t h. Genoveva, die von Golo zum Tode geführt werden sollte, ist von den gedungenen Mördern freigelassen worden unter der Bedingung, daß sie sich niemals mehr der Burg Siegfrieds nähere. Sie irrt nun im Walde umher und sinkt voller Erschöpfung mit ihrem Knaben auf ein Felsstück nieder und bittet Gott in einem kurzen Andante religioso-Satz, sie nicht hilflos untergehen zu lassen. — Nach einem kurzen Allegro-Satz, der zur Situationsschilderung herangezogen ist und in einheitlicher Stimmung und in einheitlichem Ausdruck im düsteren c-Charakter mit eindringlichen musikalischen Instrumentationseffekten das Dunkle und Schreckenhafte der Wälder und die wilden schwarzen Felsenschluchten illustriert, folgt ein kurzer rezitativähnlicher Satz, der mit differenzierter Akzentuierungsdynamik und eindringlich deklamiertem Akkompagnato Genovevas Leiden und ihre Not mit ihrem Kinde schildert. Mit dem Gedanken an ihren Knaben beginnt dann der Andante religioso-Satz (As + $^4/_4$), eingeleitet durch ein kurzes instrumentales Vorspiel in weitgeschwungener melodischer Linie. Mit einem weitgeschwungenen, dreimal bis zum Höhepunkt im Crescendo aufsteigenden und langsam wieder abklingenden Motiv mit den Worten „O, Du Allgütiger" setzt dann der Bittgesang Genovevas ein, dessen Begleitung in klarer, einfacher, schlichter Struktur gehalten ist, wobei Teile der Melodik der Solostimme in sie übernommen werden und kleinere Umspielungen des Sanges von Genoveva ihren Eingang finden. Mit den Worten Genovevas „Erhöre mein Flehen" wird auch stimmlich der Höhepunkt des kurzen Satzes erreicht, in dem jetzt chromatische Gänge und harmonische Steigerungen ihre Verwertung finden, um dann in einer weitgeschwungenen, langsam absteigenden melodischen Phrase leise auszuklingen. Nach einem kurzen instrumentalen Zwischenspiel, in dem sich Genoveva zu ihrem Kinde wendet und nach einem kurzen rezitativähnlichen Satz findet dann die Szene in einem Andante, das ein Loblied auf die Mutterliebe darstellt, ihren Abschluß. — Das kurze Bittgebet Genovevas (Monolog) innerhalb der Szene Nr. 9 des zweiten Aufzuges unserer Oper gehört ganz dem

einheitlichen Kern der Dichtung an und wächst ganz organisch aus der geschilderten Not und dem Leid der Repräsentantin dieses Werkes heraus. Im Rahmen der Gesamtoper bildet es mit Rücksicht auf den Ablauf der dramatischen Geschehnisse einen Opernabschnitt, der wesentlich lyrische Momente spielen läßt und als lyrischer Halte- und Ruhepunkt im Operngananzen zu werten ist.

In die Szene Nr. 11 des dritten Aufzuges der Oper „Genoveva“ von Huth fällt ein Bittgebet Siegfrieds, der, nachdem Genoveva auf falsche Angabe Golos hin durch ihn verstoßen wurde, von der Erde scheiden und im Grabe, wo all' seine Leiden enden, seine Ruhe finden möchte. — Nach einer kurzen instrumentalen Einleitung folgt ein Andantino-Satz $^6/_8$, in dem Siegfried sein verlorenes Glück betrauert, abgelöst durch ein kurzes Allegro (in G + ¾ Takt) mit einem rezitativähnlichen Satz mit langen, breiten Akkorden im Akkompagnato, in dem noch einmal Siegfrieds Liebe zu Genoveva hervorgehoben ist. Dann erst setzt der Bittgesang Siegfrieds (Andante religioso, nur 16 Takte) ein, der durch breite Akkorde der Bläser seine Einleitung findet. Die Melodik der Solostimme (Baß) Siegfrieds mit ihrem breiten, feierlichen Sang ist ganz auf choralen Charakter zugeschnitten. Eine Begleitung tritt hinzu, die in einfachster und klarster Struktur gehalten, meistens die Melodik der Solostimme übernimmt und verwertet und im allgemeinen sich wenig von der Starrheit und Unausgeglichenheit der Melodik der Solostimme löst. Auf dynamische Wirkungen wird in dem kurzen Satz großer Wert gelegt und durch plötzlichen Wechsel von f und p Effekte erzielt. Ein kurzes instrumentales Nachspiel, noch ganz in der Struktur des Andante religioso gehalten, leitet dann zu einem kurzen G + Schluß über, in dem noch einmal in Siegfried der Gedanke an den Tod vorherrscht. — Innerhalb der Szene Nr. 11 des zweiten Aufzuges der Genoveva Huths trägt das Bittgebet Siegfrieds mit zur Gliederung unserer Szene, die aus vielen kleineren, kurzen Sätzen besteht, bei und bildet gerade zum vorhergehenden Allegro-Satz Siegfrieds „Verbannen kann ich nicht ihr Bild“ einen treffenden Gegensatz. Als Einzelsatz an sich in der Vielheit der Wirkungen ist das Gebet im Rahmen der Oper seiner ganzen Struktur gemäß als lyrischer Halte- und Ruhepunkt zu werten.

Das romantische Singspiel des Komponisten Carl Böhmer „Der Meerkönig und sein Liebchen“ mit dem wirksam angefertigten Libretto von Heinrich Schmidt klingt in Stoff und Idee an E. J. Schikaneders Libretto zur „Zauberflöte“ oder noch eher an J. R. Planchés Textbuch zum „Oberon“ nach der Villeneuveschen Erzählung an, wo vor allem das Motiv vom Zank des Königspaares, Oberons und Titanias, wer mehr Treue besitze, die Frau oder der Mann und ihre Verabredung, nicht eher wieder zusammenzukommen, als bis

sie ein in jeglichem Leid und jeglicher Not treues Paar gefunden, ein große Rolle spielt. Auch Hermion, der Meerkönig in Böhmers romantischem Singspiel, sucht ein liebendes Paar, das treu in der Liebe ist, da er sich sonst von seiner Wasserfee Eudonia trennen muß. Wie Oberon in Huon und Rezia findet er in Charles und Therese, dem Fischer und dem Fischermädchen das Menschenpaar, das trotz aller Verlockungen, Leiden und Notlagen fest bleibt und treu zueinander hält. — Während die Sakralszene im „Oberon" nicht dem Kanon des Notwendigen angehörte und nur lose in den Rahmen der Oper eingespannt ist, um dem Tenoristen Braham in London Gelegenheit zu geben, seine Fertigkeit als Sänger zu beweisen, ist die einzige Sakralszene im romantischen Singspiel Böhmers die Kavatina Nr. 9 (Allegro poco agitato $^6/_8$ C +) eng mit dem tragenden Handlungsinhalt verknüpft und aus der Gesamtanlage organisch abgeleitet. Sie ist ein Monolog Theresens, der sie in der Hand des Meerkönigs zeigt. Aus ihrer Einsamkeit, Verlassenheit und Angst heraus fleht sie zu Gott, daß er sie aus ihrer Not erretten möge. In treffenden Gegensatz ist diese Gebetsszene mit ihrer Wirkungsfähigkeit zum vorhergehenden Szenenabschnitt, dem lustigen, humorvollen, zweiversigen Liedchen des Jaquimot gebracht, der, wenn er sein Haus erreicht, sich über das Volk amüsieren und es betrügen will, daß ihm Hören und Sehen vergeht. Während dieser Szenenabschnitt mit seiner schnellen Achtelmelodik und Rhythmik (Violinen, Violen, Celli und Bassi ebenso wie Bläser staccato, wobei besonders die Fagotte neben den Oboen und Hörnern zu humorvoller Illustrierung herangezogen, hervortreten und sich mit den Bässen in einer wirkungsvoll wiederkehrenden, lustigen Baßfigur paaren), das Humorvolle, Neckische und Groteske der Situation hervortreten läßt, bringt unser Sakralszenenabschnitt dagegen in charakteristischer Gegenüberstellung als Wirkungselement die Klagen der Fischersfrau aus ihrer Verlassenheit und Not heraus. Eindrucksvoll ist auch der Gegensatz in der Instrumentierung durch Carl Böhmer betont. Die Melodik der Gesangstimme ist in unserer Szene weitgeschwungen und ihre Themenkerne, die schon bei den Klagen der Fischersfrau bedeutungsvoll hervortreten, sind weiter ausgestaltet, wobei die Flöte mit ihren schwebenden Figuren, zum Teil im Wechselspiel mit der Oboe, die Melodie Theresens umspielt. Eine charakteristische, das ganze Stück hindurch anhaltende Begleitungsform der Violinen und Violen tritt hinzu, durch die die Hörner in langen, breiten, leisen Akkorden dringen. (Ebenso tragen die Klarinetten und Fagotte Begleitungscharakter). Überhaupt ist die Orchestrierung unserer Szene im Gegensatz zum Jaquimot-Lied, wo alles mehr auf das Derbe und Groteske hinausging, viel feinsinniger und zarter abgestimmt. Mit dieser Kontrastgestaltung zur vorhergehenden Szene und auch zur folgenden im Allegro moderato (E + $^4/_4$), die als Quartettsatz (Therese, Eudonia, Charles und Hermion) wiederum zum Monolog Theresens

kontrastiert, erreicht der Komponist eine besondere Art der Wirkung und Hervorhebung der Sakralszene, die in ihrer Anordnung und Stellung als lyrischer Haltepunkt im Rahmen des Operngανzen besondere Bedeutung gewinnt.

In der Idee verwandt mit der Sage vom Berggeist, der sich nach Menschwerdung sehnt, ist der Stoff von der schönen Melusine, der von verschiedenen Komponisten als Oper auf die Bühne gebracht wurde. Als erster greift E. T. A. Hoffmann den Stoff auf *), und Friedrich de la Motte Fouqué übernimmt selbst die szenische Gestaltung und Formung der Operndichtung. Im Libretto Fouqués ist der Stoff des Märchens durchaus logisch und konsequent, der romantischen Grundidee gemäß aufgebaut, entwickelt und zu Ende geführt. Undine, die als liebliches Wellenmädchen keine Seele besitzt, vermag nur durch die aufopferungsvolle, treue Liebe eines Menschen ihre Beseelung, d. h. die Erlösung aus ihrem Märchendasein erhalten. Ihr Retter aber muß ihr ewig in treuer Liebe ergeben sein, sonst muß er bei einem Bruch des Treueversprechens selbst durch sie den Tod nach strengem Recht erfahren. — Der Ritter Huldbrand von Ringstetten liebt Undine und heiratet sie, wird aber durch die Pflegetochter des Herzogs, Berthalda, dazu veranlaßt, um ihretwillen Undine zu verstoßen. Undine kehrt in das Wasserreich Kühleborns zurück und Huldbrand feiert mit Berthalda Hochzeit. Auf dem Hochzeitsfest aber, nachdem Berthaldas Bitte erfüllt und der Brunnen aufgebrochen ist, erscheint plötzlich die Meeresfürstin und als Huldbrand Undine erblickt, entbrennt er aufs Neue in Liebe zu der treulos Verstoßenen. Für seinen einstigen Treubruch aber muß er durch sie den Tod erleiden. Sie umschlingt Huldbrand küssend und dieser sinkt entseelt zu ihren Füßen nieder. Undine hat damit durch den Liebestod Huldbrands ihre Befreiung und Erlösung gefunden. — Als integrierender Bestandteil dieser konsequent aufgebauten, entwickelten und zu Ende geführten Idee von Erlösung ist die Abschlußsakralszene (Finale Nr. 21 der dreiaktigen Zauberoper Hoffmanns) zu werten, die zum Kernstück der Oper wird und in der bei folgerichtigster Durchführung des Spielgeschehens der textliche und musikalische Gehalt der zugrundegelegten Idee seinen Gipfelpunkt findet. — Hoffmann wendet bereits in charakteristischer Weise in seiner „Undine“ „Leitmotive“ an, die als aufbauende und gestaltende Kräfte im Spielorganismus der Oper mitbestimmend werden. Wenn auch bei ihm eine plastische Eindringlichkeit der Motive fehlt, so werden durch sie doch die Voraussetzungen zu einer organischen Verbundenheit und Zusammenfassung von szenischen Teilen gegeben. Dabei laufen die Umbildungen und Veränderungen der Motive den Gefühlsspannungen und -entspannungen der agierenden Personen parallel,

*) Über die Quellen von Fouqués Erzählung und Operndichtung gibt es eine gute Studie von W. Pfeiffer, Heidelberg 1902.

tragen zur Charakteristik der Personen bei und illustrieren die jeweilige Situation. Das Hauptmotiv der Oper, das die liebliche Wasserfee charakterisiert und mit dem ihre Beseelung und Erlösung in unmittelbarem Konnex steht, kommt im zweiten Aufzuge (Nr. 14) unserer Oper, wo Huldbrand Undine schilt und nichts mehr von ihr wissen will, in lieblicher Weise zur Geltung und wird wieder im dritten Akt (Nr. 21) in gleicher Formung aufgegriffen, als die Mauer des Brunnens durchbrochen wird, ein Wasserstrahl emporschießt und die Wasserjungfrau sichtbar wird. Als Undine aber ihren Geliebten anspricht, erfährt ihr Motiv tonartlich eine Umbildung (Übergang nach F +, die charakteristische Triolenbegleitung bleibt erhalten), um endlich, als sie Huldbrand küssend umschlingt und dieser entseelt niedersinkt, im erlösenden C + in eindrucks- und wirkungsvoller Weise in den Vordergrund zu treten.

In der Lortzingschen „Undine" ist in ähnlicher Weise wie bei Hoffmann die Beseelung durch die erlösende Macht der reinen, aufopferungsvollen und treuen menschlichen Liebe dem Opernlibretto zugrundegelegt und gerade auf den Sakralszenen, die ganz dem einheitlichen Kern der Dichtung angehören, ruht der Schwerpunkt, da in ihnen vor allem in dichterischer und musikalischer Gestaltung und Formung das Motiv der Erlösung in den Vordergrund tritt. Beim Vergleich beider Opern aber fällt sofort die unterschiedliche Behandlung der Stoffwelt in die Augen. Dies tritt vor allem in der verschiedenartigen Struktur der Abschlußsakralszenen zu Tage. Infolge der konsequenten Durchbildung und Durchführung der leitenden künstlerischen Idee des Werkes findet die Szene bei Hoffmann mit dem Liebestode des Ritters Huldbrand von Ringstetten für die einst verstoßene Wasserfee ihr Ende. Huldbrand muß sterben, da er sein Treueversprechen Undinen gegenüber brach. Lortzing dagegen macht dem älteren Opernideal noch Konzessionen und befürwortet den glücklichen Schluß in seiner Oper. Dem Ritter Hugo von Ringstetten, dessen Leben durch seinen Frevel an der reinen Unschuld verwirkt war, wird Verzeihung um Undinen willen, die ohne Schuld leiden mußte, gewährt. Er bleibt im Machtbereich des Wasserfürsten Kühleborn mit der lieblichen Wasserfee für immer vereint. — Während die beiden Abschlußsakralszenen textlich wesentliche Unterschiede aufweisen, kommt die musikalische Behandlung Lortzings der Hoffmannschen näher. Auch Lortzing verwertet „Leitmotive" als konstruktive Bauelemente im Opernorganismus und erreicht durch sie eine Geschlossenheit und organische Verbundenheit von Szenen, die Kernstücke der Oper bilden und in denen der musikalische Gehalt des Erlösungsproblems zusammengefaßt erscheint. So tritt besonders das Hauptmotiv der Oper, das auf Undine, auf ihre Beseelung und Erlösung durch reine Menschenliebe geht, hervor. Bereits im Larghetto amabile (in der Szene Nr. 8 des zweiten Aufzuges) klingt es an, in der Undine Hugo erzählt, daß sie eine Wasserfee ist, der keine Seele zuteil ward und die nur durch ihn ihre

Beseelung finden kann. Dieses liebliche Motiv kehrt wieder beim Zusammentreffen Undinens mit der Pflegetochter der Herzogin, Berthalda, wird wieder aufgegriffen wie bei Hoffmann in der Szene, wo Hugo Undinen schilt, sich von ihr trennen will und sie schließlich verstößt, diesmal aber der Situation gemäß harmonisch umgewandelt und umgebildet und rhythmisch verändert, um in gleicher Situation wie bei Hoffmann im Finale der vieraktigen romantischen Zauberoper in seiner lieblichen Gestalt zur Geltung zu gelangen, als Undine auf der Hochzeitsfeier Hugo küßt und dieser betäubt zu ihren Füßen niedersinkt. Aber um Undinen willen will der Fürst des Meeres Verzeihung gewähren. Hugo soll im Reiche des „Friedens und der ewigen Macht" mit Undinen für immer vereint bleiben. Der Chor der Wassergeister ertönt noch einmal mit seinem herrlichen Thema und mit einem Dank an die ewige Macht schließt im Allegro giubiloso die Szene und die ganze Oper Lortzings.

Neben E. T. A. Hoffmann und Lortzing mit ihren Hauptopern haben auch Komponisten wie Konradin Kreutzer und Girschner sich an der Vertonung dieser Stoffwelt versucht. In Konradin Kreutzers Oper „Melusina" (nach dem Text von Grillparzer) ist wie in der Hoffmannschen und Lortzingschen Oper die Erlösungsidee ganz in den Rahmen der Handlung eingespannt und in ähnlicher Weise wie bei Hoffmann vollkommen konsequent zu Ende geführt. Melusina, als Wesen höherer Art, von ihren Schwestern, den Wasserfeen Meliora und Plantina gewarnt, sich den Menschen, die falsch und treulos sind, anzuvertrauen, liebt trotzdem den Ritter Raimund, dem sie einen Zauberring gibt, der ihre Erscheinung hervorzaubert und ihr Dasein bedingt. Raimund, der Melusina einen Tag in der Woche nicht sehen darf, bricht das ihr gegebene Versprechen, ruft auf den Wunsch Berthas und ihres Bruders, des Grafen Emmerich, Melusinen und sieht sie als Meeresjungfrau mit schuppenbedecktem Leib. Er flucht ihr und will für immer zu Bertha und ihrem Bruder zurückkehren. Um ganz von Undinen getrennt zu sein, wirft er auch den Zauberring fort, kann aber die Betrogene und Verstoßene nicht vergessen. Aber nur durch den Tod wie in Hoffmanns Oper ist es ihm vergönnt, den Ring und damit Undinen wiederzugewinnen. Er springt in das ihm bereitete Grab; durch seinen Tod werden beide versöhnt und auf ewig miteinander verbunden. — Die Abschlußsakralszene in Kreutzers „Melusina" wächst ganz organisch aus dieser konsequenten Durchführung der Erlösungsidee heraus und bildet den Gipfelpunkt des gesamten Werkes, zu dem die innere Steigerungslinie durch alle nebeneinander aufgebauten Szenen mit ihren Einzelwirkungen letzten Endes führt. Und zwar sind die Gestaltungsprinzipien Kreutzers ganz andersartige. Die Leitmotivik als formbestimmender und ausdrucksmäßiger Faktor wie in den Abschlußsakralszenen Hoffmanns und Lortzings spielt keine Rolle, vielmehr sind im Gegensatz zu den größeren Komponisten, die eine Vereinheitlichung und organische Verbundenheit im Werke

erstreben und im Speziellen in der Einzelszene eine Gestaltung und Struktur im Großen vorziehen, eine bis in kleinste Unterabteilungen sich ergehende Gliederung bevorzugt, die letzten Endes alle zusammengefaßt eine Großwirkung ergeben und in die Zustandsschilderung eingehen. Dabei leidet unter dieser Anhäufung kleinster Einzelgruppen, die oft nur äußerlichen Momenten ihre Entstehung verdanken, auch die innere Vertiefung und Veredelung des Stoffes, wie sie uns bei Lortzing und Hoffmann entgegentritt. Die verschiedenartigsten Einzelteile sind dabei in ihrer Einzelwirkung nebeneinandergestellt wie das rein instrumentale kurze Orchestervorspiel von dreizehn Takten als Andante (F + 3/4), das in einen Allegro vivace-Satz (F + 4/4, 28 Takte) übergeht, der den Brunneneinsturz zeigt, das für Raimund bestimmte Grabmal sichtbar werden und eine Gestalt auftreten läßt, die Raimund erklärt, daß er im Grab seinen Ring wiederfinden kann. Ferner das Adagio (Es + 4/4, 11 Takte), das eine zweite Gestalt Raimund entgegentreten läßt, die ihn lockt mit den Worten „Komm schlafen! Bei mir ist der Tod, ich habe deinen Ring"; ferner das Allegro gracioso (Es + 4/4, 7 Takte), das Raimund zum Sterben willig zeigt und in dem er die Gestalt bittet, ihn zu Melusinen zu führen verbunden gleichzeitig mit der Warnung des Chors, des Grafen, Berthas und der Landleute und Ritter, die es aber nicht verhindern können, daß er trotzdem in das Grab springt, wo die Flammen über ihn zusammenschlagen. Hinzu kommt das Allegro in As + 4/4 (18 Takte), ein Chorsatz mit der Betrachtung „Wen sich die dunklen Mächte erkoren, geben sie nimmer zurück", der in einen H + Satz (28 Takte) übergeht mit der Verwandlung „Aber welch' Flüstern, welch' Säuseln?". Es folgt dann ein Maestoso (G + 4/4), das ein Mädchenchor (Harfenbegleitung) hinter der Bühne mit den Worten „Sieg des Bannes" auftreten läßt, wozu als Gegensatz der Chor der Landleute und Ritter tritt mit den Worten „Was seh ich, was geschieht?". Dazu gesellt sich der Jungfrauenchor mit Meliora und Plantina mit den Worten „Tod versöhnt, Treue gekrönt," der von einem Allegro E + (mit 2 Harfen, Streicher pizzikato, 1 Horn solo, ebenso Fagott, übrige Hörner und Fagotte Begleitung) abgelöst wird. Während dieses zweiundzwanzigtaktigen Ritornells wird Raimund in der immersteigenden Wolke sichtbar, der ganz weiß gekleidet und von zwei Lichtgestalten unterstützt, kniet und jetzt zu Melusinen emporstrebt. Mit dem Allegro vivace 4/4, das Melusina und Raimund verbunden zeigt, schließt endlich das Finale, wozu Bertha und alle anderen den Chor „Wem sich höhere Mächte künden, mag auf ewig sich verbinden oder nahen mög er nie. Halben Dienst verschmähen sie" singen. — Alle diese kleinen szenischen Bildchen bedingen erst die Großwirkung unserer Abschlußsakralszene, in der durch steigernde Verflechtung aller Einzelteilchen und Wirkungen mit ihrer Variabilität in Harmonie, Rhythmus und Takt die letzte Einheit, mit anderen Worten die Erlösung Melusinens durch den Liebestod Raimunds aufklingt.

Auch der vielseitige kenntnisreiche, musikschriftstellerisch tätige spätere Theaterkapellmeister in Danzig Karl Friedrich Josef Girschner schrieb eine Oper „Undine“, zu der Baron de la Motte Fouqué das für Lortzing geschaffene Libretto den Ansprüchen des Komponisten gemäß umarbeitete. Die Oper gelangte in Danzig 1837 mit großem Erfolg zur Bühnenaufführung. Fouqué selbst schätzte die Musik Girschners höher als die E. T. A. Hoffmanns. Nur Bruchstücke dieser dreiaktigen romantischen Oper Girschners sind uns erhalten wie die Liebesszene (Nr. 4 Andantino Es + 6/8) zwischen Undine und dem Ritter, der auf den Wunsch der Meerfürstin hin von seiner Herzogsbraut erzählen soll, aber erklärt, daß er eine viel schönere Braut vor sich sehe, mit der er sein Leben verbringen möchte.

Die Erstaufführung des „Tannhäuser“ von Richard Wagner fand am 19. Oktober 1845 in Dresden statt. War schon mit dem „Fliegenden Holländer“ die Idee der Erlösung des Mannes durch die reine Liebe der Frau einer Oper zugrundegelegt, so wurde im „Tannhäuser“ der Repräsentantin der Finsternis, der sinnlichen Liebe der Venus, als Macht des Lichtes und der Erlösung der Chor der jüngeren und älteren Pilger und vor allem die reine, unschuldsvolle Liebe Elisabeths entgegengestellt, durch die Tannhäuser seine Befreiung und Rettung findet. — Den gleichen Stoff unter Ausschaltung des Sängerkrieges auf der Wartburg greift ein Jahr später der nur wenig bekannte Musikschriftsteller und Komponist K. Arm. Mangold auf. (Librettist Mangolds ist Dr. Eduard Duller). Auch in Mangolds Oper ist der Stoff dem Erlösungsgedanken, d. h. der Befreiung des sündigen Mannes durch die reine, unschuldsvolle Liebe der Frau dienstbar gemacht. — Innigis verläßt Tannhäuser auch dann nicht, als er seinem Eid gemäß wieder in den Hörselberg zurückkehren soll und wird schließlich durch ihre treue, aufopferungsvolle Liebe die Retterin des Geliebten. Während aber bei Wagner im Sinne der konsequenten Entwicklung und Durchführung der leitenden romantischen Grundidee die Repräsentantin des göttlich erlösenden Prinzips Elisabeth nur durch ihren Liebestod Tannhäuser befreien kann, bleibt Mangold im Hinblick auf die vollkommene Durchbildung des Spielgeschehens auf halbem Wege stehen und läßt ganz nach den Gesichtspunkten der älteren Opernproduktion sein Werk in glücklich versöhnender Schlußwirkung ausklingen. Innigis folgt Tannhäuser, der Venus geschworen hatte, im Falle seiner Nichterlösung zu ihr zurückzukehren, in den Hörselberg, wird aber zusammen mit ihm durch ein Wunder, durch die unter furchtbaren Donnerschlägen vor sich gehende Zersprengung der Felsen des Venusberges gerettet. — Die Sakralszenen in Richard Wagners Oper werden ganz durch die Gesetzlichkeit der zugrundegelegten Idee bestimmt und treten als wirkungsvolle Ausdruckselemente und Kernstücke des Werkes hervor, in denen der textliche Gehalt des Erlösungsproblems gipfelt. Dazu kommt bei Richard Wagner eine musikalische Ausführung und Behandlung

hinzu, die in ihrer neuartigen Struktur ganz den Handlungsimpulsen der Dichtung gerecht wird, Text und Musik zu künstlerischer Einheit und Geschlossenheit zusammenschmelzt und damit in veritabler Wirkung szenische Großformen entstehen läßt.

Der Zug der Pilger tritt in Wagners Oper zum ersten Mal im ersten Akt in der dritten Szene in Erscheinung, wo er den Gesang der Hirten unterbricht und Tannhäuser, der sich von der Zaubermacht und Liebesgunst der Venus gelöst hat, auf die Knie zum Gebet zwingt. Eingeleitet wird die dritte Szene nach dem plötzlichen Umschwung, dem Untergang des Hörselbergs und der Verwandlung in ein schönes Tal in der Nähe der Wartburg, durch den Gesang eines jungen Hirten (Begleitung ad libitum), der trotz einfacher und klarer Struktur seine Wirkung nicht verfehlt. In des Hirten schnelles und lustiges Nachspiel geht der Sang der älteren Pilger, die aus der Richtung der Wartburg immer näher kommen, ein, der a capella gehalten in langen breiten Akkorden Choralcharakter trägt und dessen einfache, klare Struktur der Melodik einen starken Kontrast zur vorhergehenden wildbewegten Szene Tannhäusers und Venus' mit ihrem großen Aufwand an instrumentalen Mitteln bringt. Mit dem Gedanken an die Last der Sünde, (der Hirt, der des öfteren den Chor durch seine Schalmei unterbrach, hält ein und hört andächtig zu), erscheint das charakteristische, durch seine Chromatik und kühne Harmonik hervorstechende Motiv der Buße, das den Willen der Pilger zum Ausdruck bringt, in Demut am hohen Feste der Gnade und Huld ihre Schuld zu sühnen. Dieses Motiv war bereits nach den Anfangstakten des Andante maestoso in der Ouvertüre unserer Oper erschienen und im Verlaufe des Andante in kurzen Unterbrechungen noch einmal angeklungen, um schließlich im späteren Allegro moderato eine bedeutsame Rolle zu spielen. Der Hirt ruft den Pilgern sein „Glück auf!“ nach Rom zu und bittet sie, für seine Seele zu beten. Hier setzt bereits das Orchester — der Chor war a capella gesungen — in kurzen abgerissenen Zweiunddreißigstelfiguren zu einer Crescendowirkung ein, die im Aufrufe Tannhäusers „Allmächtiger, Dir sei Preis!“ ihren Höhepunkt findet. Nach dem kurzen Satz Tannhäusers beginnt wieder der Chor der Pilger mit der Anfangsmelodik seines Erscheinens, diesmal vom Orchester in Achtelschritten der Bässe (staccato) akkompagniert, zu denen das Motiv der Schalmei des sich langsam entfernenden Hirten eine hübsche Kontrastwirkung bildet. Tannhäuser, der mit dem Gedanken an den Allmächtigen auf die Knie gesunken war, übernimmt jetzt die Melodik des Motivs der Buße von den Pilgern mit den Worten „Ach, schwer drückt mich der Sünden Last“, neigt dann das Haupt tief zur Erde und scheint zu weinen. Die Pilger hört man dann in der Ferne noch einmal den Schlußteil des ersten Chores singen (jetzt wieder a capella), dessen Melodik in der Ouvertüre im Andantesatz nach dem Motiv der Buße angeklungen und auch im Allegro moderato ebenfalls nach

dem Motiv der Buße vorweggenommen war. Die Sakralszene wird unterbrochen durch die entfernten Klänge des Waldhorns, die die Ankunft des Landgrafen Hermann von Thüringen und der Sänger in Jägertracht ankündigen, von denen Wolfram Tannhäuser am ehesten erkennt. — Der Zug der älteren Pilger wächst ganz organisch aus der Handlung der Oper, der Idee der Erlösung, die durch die Pilger und später besonders durch Elisabeth symbolisiert wird, heraus und bildet als Sang der nach Erlösung gerichteten göttlichen Gnade ein wichtiges Glied inmitten der dramatischen Führungslinie dadurch, daß Tannhäuser die Hoffnung auf Erlösung gegeben wird, die er vielleicht durch eine Wallfahrt nach Rom erreichen kann. Als eindrucksvolles Einzelbild ist unsere Szene in ihrem feierlichen Charakter im Kontrast zur wildbewegten Szene Tannhäusers und Venus' im Hörselberg gesetzt, den Tannhäuser mit den Worten „Mein Heil ruht in Maria“ verläßt.

Der Pilgerzug, diesmal unterbrochen durch die Worte Elisabeths, tritt im Anfang des dritten Aktes unserer Oper in Erscheinung. Die Pilger, die Gnade und Erlösung erhalten haben, schauen beglückt ihre Heimat wieder und preisen Gott in Ewigkeit. Nur Tannhäuser ist nicht unter ihnen, ihm blieb die Gnade versagt. Eingeleitet wird die Szene durch das Erscheinen Wolframs, der Elisabeth im Gebete für Tannhäuser findet. Aus großer Ferne hört man dann den Chor der älteren Pilger (a capella), die langsam sich nähern und froh das geliebte Vaterland schauen. — Die Melodik des Andante maestoso-Satzes beginnt mit dem Motiv der Anfangstakte der Ouvertüre, in das die erregten Stimmen Elisabeths und Wolframs eingehen, bei dem Ausrufe Elisabeths „Ihr Heiligen, zeigt mir jetzt mein Amt, daß ich mit Würde es erfülle“ unter Begleitung des Orchesters in Tremolowirkungen. Mit dem Gedanken an die Versöhnung des Herrn durch Sühne und Buße geht die Melodik des Chors in das Bußmotiv der Ouvertüre über, das bereits im Sange der älteren Pilger im ersten Akt, später von Tannhäuser mit den Worten „Ach, schwer drückt mich der Sünden Last“ übernommen, angeklungen war und auch im instrumentalen Vorspiel des dritten Aufzuges, „Tannhäusers Pilgerfahrt“ betitelt, auch mit anderen Motiven vermischt seine Verwendung fand. Auch das dem Bußmotiv der Ouvertüre folgende, später im Pilgerzug des ersten Aktes mit den Worten „Am hohen Fest der Gnade und Huld“ wieder auftretende Leitmotiv kommt beim Erscheinen der Pilger auf der Bühne zur Geltung und wird zur Steigerung benutzt, um im wuchtigen ff noch einmal, jetzt aber von Orchesterfiguren in abgebrochenen Sextolen (wie in der Ouvertüre) umspielt, das Motiv der Gnade zu verkünden. Der Unisonocharakter dieses Chorsatzteils wird erst mit dem Halleluja zugunsten harmonischer Satzweise aufgegeben, wo plötzlich ebenso wie bei der Wiederholung des Wortes, um stärkere Kontrastwirkungen zu erzielen und den Chor deutlicher hervortreten zu lassen, die Instrumentalbegleitung aussetzt. Elisabeth, die mit großer Auf-

regung nach Tannhäuser unter den Pilgern Ausschau gehalten hat, muß erkennen, daß Tannhäuser in Rom vom Papste keine Gnade erhalten hat, und leise mit dem Motiv der Gnade, das mit den Worten „Beglückt darf ich nun dich. o Heimat schauen“ wieder auftritt, klingt der Gesang der Pilger in weiter Ferne verhallend aus. — Der Zug der Pilger, die aus Rom entsühnt und erhört zurückkehren, ist an den Anfang des dritten Aktes gestellt und wächst ganz organisch aus der gegebenen dramatischen Führungslinie heraus. Er ist eines der wichtigsten Bilder nicht nur des dritten Aktes, sondern auch der ganzen Oper überhaupt, da er über das Leben Elisabeths entscheidet. Sie wird sich, da Tannhäuser nicht unter den Entsühnten ist, für ihn opfern; denn reine. unschuldsvolle Liebe erlöst den Geliebten bei dem Throne Gottes.

In die erste Szene des dritten Aktes geht auch das Gebet (Monolog) Elisabeths ein, die nach der vergeblichen Wallfahrt Tannhäusers nach Rom zur Königinmutter fleht, sie von der Erde zu nehmen. um Tannhäuser zu entsühnen. Eine innige, weitgeschwungene Melodik mit chromatischen Färbungen und Durchtränkungen umspannt den Gebetssatz und gibt der Szene einen feierlichen und doch wehmutsvollen Charakter. Die Begleitung ist schlicht und einfach gehalten. Keine größeren instrumentalen Effekte werden erzielt, sondern nur mit sparsamsten musikalisch-technischen Mitteln, mit bevorzugter Benutzung von Fagotten, Klarinetten, Oboen und Flöten zur Untermalung und Ergänzung der Singstimme wird die Gefühls- und Empfindungswelt Elisabeths, ihre Ergebenheit an Gott und ihre traurige, wehmutsvolle Stimmung geschildert. Mit dem schlichten und einfachen instrumentalen Zwischenspiel tritt Wolfram ab, der Elisabeth geleiten wollte, aber durch eine Gebärde gebeten wurde, nicht mit ihr zu sprechen. Leise klingt mit dem Più lento noch einmal in den Celli das Motiv Wolframs an, das bereits im Sängerkrieg nach dem Streit Tannhäusers mit Biterolf. der das Schwert zieht, aber vom Landgrafen von Thüringen zurückgehalten wird, im Gesange Wolframs mit den Worten „Dir hohe Liebe töne begeistert mein Gesang“ (unter einfacher, ruhig hinfließender triolenhafter Begleitung) vorangegangen war. Wolfram, der der scheidenden Elisabeth noch lange mit den Augen gefolgt ist, schlägt gegen Ende des Orchesterepilogs auf seiner Harfe in wehmütigster Stimmung gehaltene Akkorde an, die zur zweiten Szene des dritten Aufzuges mit dem späteren Lied an den Abendstern, das in der Struktur der Romanze gehalten ist, überleiten. — Das Bittgebet Elisabeths an die heilige Jungfrau ist eines der Kernstücke nicht nur des dritten Aufzuges, sondern der Oper überhaupt. Es wächst ganz organisch aus der die Oper durchziehenden Idee von Erlösung heraus und bildet dramatisch wie musikalisch einen Höhepunkt im Ablauf der Geschehnisse, da Elisabeth sich in unserer Szene zum Tod für den Geliebten vorbereitet und durch ihre reine, unschuldsvolle, sich selbst aufopfernde Liebe Tannhäuser entsühnt und erlöst.

In Mangolds Oper bieten der Wallfahrerchor im Finale Nr. 6 des zweiten Aufzuges und der Pilgerzug des vierten Aktes Vergleichsmöglichkeiten, während ein Gegenstück zum Monolog der Elisabeth nicht zur Geltung gelangt. — Das Finale des zweiten Aktes behandelt eine ähnliche Situation wie die dritte Szene des ersten Aktes bei Wagner. Tannhäuser hat sich vom Zauber der Venus befreit und Innigis, die in Mangolds Oper die Rolle der Elisabeth übernimmt, führt den Geretteten zu ihrem Vater. In einem Terzett beten die drei zu Gott um Barmherzigkeit und Gnade für Tannhäuser. Noch während ihres Gebets tritt ein Pilgerzug in Erscheinung, ein Wallfahrerchor der Eltern der Kinder, die Amor in den Zauberberg lockte (ein Motiv, das vollkommen nebensächlich ist und bei Wagner auch fehlt), die nun Abschied nehmen von ihrer teuren Heimat, um zum Born der heiligen Gnade zu wandeln. Der Pilgerchor ist dabei in ähnlicher Weise wie bei Wagner neben der Person der Innigis als erlösende Macht dem bösen Prinzip gegenübergestellt. Nur ein kleiner äußerer Unterschied macht sich in der späteren szenischen Gestaltung bemerkbar. Während das Endziel der Pilger bei Wagner Rom ist, wird in Mangolds Oper der Schauplatz der Erlösung der Wallfahrer später nach Palästina verlegt. — In musikalischer Hinsicht weist die formale Behandlung und die ganze ausdrucksmäßige Anlage der Szene erhebliche Unterschiede von der Wagners auf und läßt den großen Abstand Mangolds von dem großen Künstlertum des Tristanschöpfers erkennen. Wagner hatte dem musikalischen Aufbau seiner Szene die Leitmotivik, die ganz auf den dichterischen Vorgang Rücksicht nahm und den jeweiligen Gefühlsinhalt und -ausdruck bis ins Einzelnste nachzeichnete, dienstbar gemacht. Er hatte vor allem durch die eindringliche Gestaltung und der damit verbundenen intensiven Wirkung des Bußmotivs den Willen der Pilger, am hohen Feste der Gnade ihre Schuld zu sühnen, ausgedrückt, Tannhäusers Gedanken durch die Übernahme der Melodik des Bußmotivs charakterisiert und durch die Wiederkehr des Themas in anderen, textlich ähnlich gestaltenen Szenen organische Einheitlichkeit und Verbundenheit bestimmter bedeutender religiöser Abschnitte erzielt. — Mangolds musikalische Gestaltung bewegt sich dagegen in den üblichen Bahnen. Von einer musikalischen Behandlung der Szene durch Leitmotive als charakteristischen Ausdrucksmitteln szenischen Aufbaus, in denen der musikalische Gehalt des Erlösungsproblems zur Geltung gelangt, ist keine Rede und damit fällt auch eine organische Zusammenfassung von Szenenteilen religiöser Art in der Oper fort. — Tannhäuser, der nach dem Ziele der Wallfahrt gefragt hat, erhält vom Tenorchore, dem später in seiner Einzelwirkung der Gesamtchor (Sopran, Alt, Tenor, Baß) entgegengesetzt wird, die Antwort: „Zum Born der Gnade, zum heiligen Grabe!“ Die Weise des Tenorchors wird durch die breiten Schritte des Violoncellos verbunden mit den Fagotten gestützt, wozu sich Umspielungen der Melodik durch die Streicher bald in der ersten bald in der zweiten Violine auftretend, durch innige

Melodien der Viola unterstützt, gesellen. Solistische Gruppen der Bläser unterbrechen die Streicher, aus denen die Flöten und Oboen herausragen, die für kurze Zeit die Melodik des Tenorchors übernehmen, um dann von den Fagotten und Hörnern abgelöst zu werden. Mit dem Gedanken an die Befreiung der Seele von Sünden treten in solistischer Weise die Flöten und Oboen auf, um zu dem jetzt zur Vierstimmigkeit anwachsenden Chor der Gnade überzuleiten. Die Instrumentation wird reichhaltiger. Die Bässe treten jetzt zu den Celli und Fagotten mit ihren akzentuierten absteigenden Schritten. Klarinetten, Oboen und Flöten stützen die Melodik der Sopranstimmen, in die jetzt auch die Stimme der Innigis eingeht. Trompeten und Hörner treten zur Begleitung hinzu, während die Streicher die Melodik der Singstimmen in Triolenform abwechselnd umspielen, bis sie sich mit dem Gedanken an die Befreiung von der Macht der Sünde im Unisonocharakter vereinen. Tannhäuser, der mit Begeisterung dem Zuge zugeschaut hat, erblickt auch für sich im kurzen folgenden Rezitativ das Licht der Verheißung. Mächtige, breite Akkorde im ff der Bläser illustrieren seine Gedanken. Er ist entschlossen, mit den Pilgern zu ziehen, um die Gnade zu erreichen. — Der Zug der Pilger im „Tannhäuser“ Mangolds ist in das Finale Nr. 6 des zweiten Aufzuges gelegt und bildet hier ein wichtiges Moment der Gliederung. In der dramatischen Führungslinie der Oper ist der Chor eines der wichtigsten Opernausschnitte der Oper, da er für den folgenden Ablauf der dramatischen Geschehnisse den Ausgangspunkt abgibt. Tannhäuser wird wie bei Wagner auf den Gedanken der Erlösung durch die kirchliche Macht hingewiesen und das Erscheinen des Chors von ihm als Symbol des Himmels aufgefaßt, was seine letzten Worte kundtun: „Heil mir, ich sehe Licht! Das ist des Himmels Zeichen, ich zieh' mit Euch, die Gnade zu erreichen.“ — Das Finale des vierten Aufzuges der Oper M a n g o l d s kennzeichnet eine ähnliche Situation wie Wagners erste Szene des dritten Aktes. Die Pilger haben in Palästina Verzeihung von ihren Sünden erhalten, kehren beglückt in die Heimat zurück, loben und preisen Gott und bitten ihn, die im Berge eingeschlossenen Kinder ihnen wiederzugeben. Als einzigster unter den Pilgern ist nur Tannhäuser nicht zu finden, da ihm die Erlösung verwehrt ward. In der Szene Mangolds fehlt beim Vergleich mit Wagner der Auftritt der Elisabeth (Innigis), die auf den zurückkehrenden Tannhäuser wartet und erkennen muß, daß er unentsühnt blieb. — Bei Wagner trat in ähnlicher Weise wie in der dritten Szene des ersten Aufzuges auch in der ersten Szene des dritten Aktes die Leitmotivik als charakteristischer Gestaltungsfaktor in Erscheinung. Prägnant und konzis skizzierte Motive gelangten zur Geltung und bestimmten die Wichtigkeit der Situation und der Vorgänge. Vor allem waren bei Wagner das Anfangsmotiv und das Bußmotiv der Ouvertüre und das Motiv der Gnade hervorgetreten, Themen, die in geschickter Weise in ähn-

lichen religiösen Opernausschnitten wieder verwandt, zur organischen Geschlossenheit und Einheitlichkeit im Spielgeschehen beitrugen. Mangolds musikalische Behandlung der Szene ist dagegen noch ganz im traditionellen Opernstil verwurzelt. Von einer Verwertung der Leitmotivik ist nichts spürbar. Vielmehr sind es die überkommenen, üblichen Gestaltungskräfte, die bei Mangold dominieren und auf eindrucksvolle szenische Ausarbeitung rechnen. — Ein kleines Vorspiel geteilter Klarinetten und Fagotte (in A +), zu denen dann als Ergänzungsstimmen die Bässe und Violen treten, leitet den Chorsatz Mangolds ein, dessen gleichrhythmisch-harmonische Satzstruktur auffällt. Um eine effektvolle Wirkung zu erzielen, sind neben vielen kleineren Crescendo- und Diminuendowirkungen in die Struktur der Singstimmen dynamische, nicht immer auf den Sinn des Textes bezugnehmende Kontraste eingebaut, die meistens nach den jeweiligen Versabschnitten eintreten. Besonders nach dem Ende des Lobgesangs mit dem beginnenden Bittgesang fällt die Kontrastwirkung stark in die Augen, wobei dann, um die Wirkung zu unterstreichen, plötzlich gleichzeitiger Wechsel der Harmonik eintritt. Die Begleitungsformen passen sich ganz dieser auf dynamische Wirkung rechnenden Satzweise an. Auf größeren Aufwand der Besetzung wird verzichtet. Im allgemeinen übernehmen die Streicher die Illustrierung des Textes, nur selten sind Bläserwirkungen einbezogen, die dann im Kontrast zu den Streichern gebracht sind, bis sich gegen Ende des Chorsatzes Bläser- und Streichergruppen bei der Wiederholung der Anfangsthematik mit den Worten „Gelobt sei, der mit Vaterhand“ im Lobgesang auf Gott vereinigen. — Während der Chorsatz bei Wagner durch den Auftritt der agierenden Hauptperson der Oper Elisabeth für den Ablauf der dramatischen Geschehnisse von entscheidender Bedeutung war, da diese sich für den Nichtentsühnten opfern wird, kommt die Szene Mangolds innerhalb der Vielheit der Wirkungen, des folgenden Monologs Ekkehards, des Erscheinens der Venus, des Gebetes des Chors um Tannhäusers Erlösung, des Triumpfchors im Berge, des plötzlichen Umschwungs der Handlung durch das plötzliche Blühen des Stabes, des Zersprengens der Felsen durch Ekkehard, der Befreiung Tannhäusers und Innigis und des abschließenden Danklieds an Gott im Operganzen nicht derartig zur Geltung, trägt mehr Überleitungscharakter und wird nur für die Gliederung des Finales von Wichtigkeit

Zu diesen stofflich ähnelnden Opernausschnitten Wagners und Mangolds treten in K. Arm. Mangolds Oper noch einige Sakralszenen und zwar die Gebetsszene als Monolog (im Finale des vierten Aktes), als Monolog untermalt vom Chor (Ekkehard: „Im Namen der Güte“ im Finale des vierten Aktes), als Ensemblesatz (Terzett: Innigis, Tannhäuser und Ekkehard) im Finale Nr. 6 und als Chorsatz: a) Gebetsszene Nr. 10 Finale „Glaube darf nicht wanken“;

b) Buß- und Dankgebet: „Beugt Euch in Staub“ im Finale Nr. 10 und c) Dankgebet: „Der Herr mit seinen Knechten“ im Finale des vierten Aktes. Außerdem spielt noch eine Beichtszene in der Oper Mangolds eine Rolle. Der Andante con moto-Satz (Gebet als Monolog im Finale des vierten Aufzuges) läßt Ekkehard, den Vater Innigis, auftreten und seine Tochter segnen. Sie will das Schicksal Tannhäusers, der in Palästina Gnade fand, teilen und mit ihm zusammen in den Hörselberg gehen, um ihn zu erlösen. — Die Melodik, die den kurzen Sechsachtelmonolog Ekkehards umspannt, ist von einfacher, schlichter und klarer Struktur. Hinzu tritt eine Begleitung von zarten pp Figuren der Streicher, die Motivteile der Singstimme übernehmen (z. B. Violine I und II) und in feinsinniger Weise die Einzelwirkung der Singstimme illustrieren. Bässe und Celli umspielen die Melodik Ekkehards, während als charakteristische Zusatzwirkung das Cor anglais verwendet ist, das bereits vorher bei den Worten der Liebe Innigis zu Tannhäuser in solistischer Weise eingesetzt war. Bei der Wiederholung der Melodik der Singstimme Ekkehards, mit dem Segnen der Innigis, wird die Wirkung der Szene durch kurze Pizzikatowirkungen der Streicher erhöht, über die (Molto legato e dolcissimo gefordert) die solistische Wirkung des englischen Horns schwebt. Mit den letzten Worten Ekkehards, der Innigis zum Abschied küßt, wird das Gebet plötzlich unterbrochen. Die Pforten des Berges öffnen sich plötzlich (Tamtamschlag erfolgt) und der Chor im Innern des Berges (mit Schallbechern) ruft Tannhäusers Namen. — Der Monolog Ekkehards dient in der Vielheit der Wirkungen der Gliederung des vierten Finales unserer Oper und ist, seiner ganzen Struktur gemäß, als lyrischer Halte- und Ruhepunkt zu werten. Das Gebet ist nach dem Chor der zurückkehrenden Wallfahrer und der folgenden Wiedersehensszene Innigis und Tannhäusers mit Ekkehard als retardierendes Moment der Handlungsführung eingereiht und bietet in seinem lyrischen Charakter eine treffende Kontrastwirkung, wenn auch allzu äußerlicher Art zum folgenden Auftritt der Venus, die in glänzendster Umgebung unter Begleitung von Harfenakkorden an der Pforte des Berges erscheint und die Einlösung von Tannhäusers Wort fordert.

Als Monolog, unterbrochen durch einen Chorsatz, findet sich ein Gebet Ekkehards im Finale des vierten Aufzuges unserer Oper. — Nachdem Tannhäuser und Innigis Venus gefolgt sind, knien alle nieder und beten für ihr Heil, während man im Innern des Berges den Triumphchor der Hölle hört. Plötzlich aber, nachdem sich der Fels geschlossen hat, erfolgt ein furchtbarer Donnerschlag. Aus dem Stab sprossen drei Rosen hervor. Alle blicken mit freudigem Erstaunen auf den Stab. Ekkehard nimmt ihn aus der Erde, berührt das Gestein des Felsens mit der Blüte und bittet Gott, „im Namen der ewigen

Güte" die Felsen zu zersprengen. — Um der Melodik der Szene Eindringlichkeit zu verleihen, wird die Wiederholung einzelner Motive herausgestellt. Auch das zähe Festhalten und Verharren auf ein und demselben Ton hebt die Eindringlichkeit der musikalischen Sprache unter wirkungsvoller Ausdeutung des Textes hervor. Der Chor nimmt den bewußt nachgestalteten Rezitationston der Stimme Ekkehards auf, unterstreicht die Wirkung der Einzelstimme und bringt im Unisono den Wunsch der Befreiung und Errettung des Geliebten aus. Die Begleitung der Einzelstimme ist einfach gehalten. Die kurzen abgerissenen Akkorde der Streicher im Pizzikato werden nur an wenigen Stellen durch kleinere Tremolowirkungen unterbrochen, während die Hörner, Trombonen und Fagotte in leisen, lang gedehnten Akkorden die Worte Ekkehards akkompagnieren. Sforzatowirkungen der Bläser besonders bei den Worten „Zersprenge die Felsen" spielen eine Rolle. während mit dem Gedanken der Errettung in solistischer Wirkung Flöten und Oboen hervortreten. Mit der Wiederholung der Melodik Ekkehards durch den Chor nimmt auch die Begleitung größere Formen an; auch hier treten die Sforzatowirkungen der Bläser in charakteristischer Weise hervor, während die Streicher synkopenhaft in die Melodik des Chors eingehen. Das Bittgebet wird dann plötzlich durch einen Tamtamschlag abgebrochen, der Felsen öffnet sich, Tannhäuser und Innigis treten aus dem dunklen Schacht heraus, aus dessen Grund Flammen emporschlagen und führen die Kinder mit sich heraus. — Im Rahmen unserer Oper ist unsere Szene als Opernausschnitt zur Steigerung der Handlungsführung gekennzeichnet, der als Monolog mit Chor innerhalb zweier Chorsätze, dem Allegro molto vivace-Satz (Triumphchor der Hölle mit Schallbechern) und dem Allegro man non troppo-Satz (Dankchor an Gott nach dem Einsturz der Felsen) steht und ein wichtiges Moment in der Gliederung des Abschlußfinales unserer Oper abgibt.

Als Ensemblesatz (Terzett: Innigis, Tannhäuser und Ekkehard) findet sich die Gebetsszene im Finale Nr. 6 des ersten Aufzuges unserer Oper. — Innigis führt Tannhäuser, der den Hörselberg verlassen hat, herbei und ruft begeistert ihrem Vater zu, daß er gerettet sei. Alle drei aber stimmen ein Bittgebet zum Himmel an (a capella), in dem sie für Tannhäuser Kraft erbitten, auf Gott, den Allmächtigen, ferner zu hoffen. — Der kurze Satz mit dem wenig hervorragenden Text ist von gleichrhythmisch-harmonischer Struktur. Auf prägnante Durchbildung der einzelnen Stimmen wird wenig Wert gelegt, dafür wird umsomehr gegensätzlich klangliche Stimmwirkung durch Herausarbeiten dynamischer Kontraste, die meistens den einzelnen Versabschnitten parallel laufen, beobachtet, ebenso wie überaus zahlreiche Crescendo- und Dininuendowirkungen, Akzentuierungen der Singstimmen, kleinere Koloraturen (Sopran und Baß in Oktaven, Sopran und Tenor in Terzen) in Erscheinung

treten. Nur an wenigen Stellen des Gebets wird die Einförmigkeit der Struktur durch Vorausnahme der folgenden Melodik durch eine Einzelstimme unterbrochen, wie auch gegen Ende des Terzetts die Stimme Ekkehards im Kontrast zur Stimmengruppe Innigis-Tannhäuser tritt, um eine bessere Schlußwirkung des Satzes zu erzielen. Das kurze Nachspiel des a capella-Satzes übernimmt Melodiekerne der Singstimmen, (Baß und Fagott z. B. die Stimme Ekkehards und erste Violine, Klarinette und Flöte die der Innigis, während Violine II, Oboe und Horn Teile der Melodik der Stimme Tannhäusers entnehmen), bis mit dem Auftreten des Wallfahrerchors, der nach Palästina zieht, um die im Zauberberg eingeschlossenen Kinder zu erlösen, das Gebetsterzett abbricht. — Der Ensemble-Gebetssatz findet im Rahmen der Oper nach der 3 strophigen Romanze Ekkehards, der durch sein Schwert jeden vor dem Eintritt in den Zauberberg bewahren will, und der Wiedersehensszene zwischen Innigis, Tannhäuser und Ekkehard seine Stellung. Das dramatisch viel zu unmotivierte Terzett dient mit zur Gliederung des Finales des II. Aktes unserer Oper, in dem es einen Opernausschnitt abgibt, der seiner Struktur gemäß wesentlich lyrische Momente spielen läßt und den Ablauf der dramatischen Geschehnisse verzögert.

Das Gebet als Chorsatz findet sich im Finale (Nr. 10) des vierten Aufzuges unserer Oper (Andante con moto-Satz). — Tannhäuser, der sein Venus gegebenes Wort einlösen muß, scheidet mit Innigis von den andern und will Venus in den Zauberberg folgen. Die andern aber sinken mit Ekkehard, der den Stab vorher in die Erde gepflanzt hat, auf die Knie und beten für das Seelenheil von Tannhäuser und Innigis. — Es ist ein kurzer Gebetssatz des Chors (Andante con moto) in choralem Charakter, der durch breite Akkordik und häufigen Wechsel der Tonart, vor allem der raschen Aufeinanderfolge von Dur und Moll auf ein- und derselben Stufe erzielt wird. Die Begleitung besteht neben den Bässen nur aus Holzbläsern, unter denen Fagotte und Klarinetten in solistischer Weise herangezogen werden. Mit dem Gedanken an die Auferstehung des Herrn treten Oboen und Flöten, die nicht über den Charakter der Stützung der Chorstimmen hinausgehen, hinzu. Geschickt ist neben vielen dynamischen Kontrastwirkungen nach den Versabschnitten auch das Aussetzen der Instrumente zur besseren Hervorhebung der Chorstimmen angelegt, um der ff-Wirkung des Chors und des Orchesters gegenüber die pp-Wirkungen des Chors besser in Erscheinung treten zu lassen. — Der Chorgebetssatz ist in das Finale Nr. 10 des vierten Aktes unserer Oper einbezogen und ist von dem vorhergehenden Auftritt der Venus (dem Chor im Innern des Berges mit dem Rufe „Tannhäuser komm!“ und dem späteren Allegro molto vivace-Satz, dem Triumphchor im Berge mit Schallbechern) umschlossen, zu denen er mit seinem feierlichen Charakter in starkem Kontrast steht. Das Chorgebet

ist nur äußerlich in den Rahmen der Handlung eingesponnen und bedingt seiner Struktur gemäß einen lyrischen Halte- und Ruhepunkt im Flusse der Handlung.

Als Chorsätze treten noch zwei Gebetsszenen im Finale der Oper (Nr. 10) in Erscheinung, der Chor „Beugt Euch in Staub, denn wunderbar ist Gottes Güte“ und der Schlußchor „Der Herr mit seiner Rechten führt uns aus Todesnächten“. — Nachdem Tannhäuser und Innigis Venus in den Hörselberg gefolgt sind, beten Ekkehard und der Chor um seine Erlösung und noch in den Triumphchor im Berge tönt nach dem Schließen der Felsen ein furchtbarer Donnerschlag hinein, wobei gleichzeitig aus dem Stab drei Rosen hervorsprossen. Alle schöpfen neue Hoffnung für Tannhäuser und Innigis und danken der ewigen Güte für die Erfüllung der Verheißung. — Dieses kurze Dankgebet ist meistens unisono gehalten und nur an wenigen Stellen besonders bei Betonung des Gedankens der Güte wird der Unisonocharakter aufgegeben. Die Begleitung bei den Streichern in Triolen (Achtel) übernimmt mit der Tremolowirkung der Zweiunddreißigsteltriolen Hauptmotive der Melodik des Satzes, wobei dann die Bläsergruppe mit den Worten „Habe Dank, Du ewige Güte“ sich lebhafter an der Ausdeutung des Textes beteiligt und vor allem die Holzbläser (Fagotte, Klarinetten, Oboen und Flöten) die Ergänzung der Chorstimmen übernehmen. Um eine besondere Schlußwirkung zu erzielen, wird der einheitliche Charakter der Chorstimmen aufgegeben und vierstimmige harmonische Satzweise geschaffen, bis Ekkehard den Stab aus der Erde nimmt, gegen die Felsen eilt, das Gestein mit der Blüte berührt, die Felsen zersprengt und Tannhäuser und Innigis befreit, die gleichzeitig die Kinder mit sich herausführen.

Hier setzt der zweite Chorsatz als Gebetsszene (Preislied und Dankgebet) an den Schöpfer für die Errettung aus Todesnächten ein. Die Streicher umspielen die einfache, leicht eingängige Melodik der Szene in Sechzehnteln (Dreiklangsarpeggien), während von den Bläsern, zu denen jetzt noch drei Trombonen und Ophicleide treten, die Chorstimmen im wuchtigen ff unterstützt werden. Auch durch Hinzuziehung von großer Trommel und Becken, Rouliertrommel, Triangel, Timpani soll die klanglich-dynamische Endsteigerung des Chorsatzes erhöht werden, der letzten Endes eine Zusammenfassung aller vorher eingesetzten Wirkungselemente abgibt und in höchster Zusammenballung aller im Aufbau des Übereinander verwobenen Einzelkräfte die Oper ausklingen läßt. — Beide Chorsätze unseres Werkes sind Dankgebete und bedeuten als Zustandsschilderungen zusammenfassende dramatisch-musikalische Kulminationspunkte im Rahmen der Gesamtoper, die als endgültige Abschlußsteigerungen in

das Finale des Werkes gelegt sind und wirkungs- und eindrucksvolle Schlußbilder innerhalb des Opernganzen abgeben.

Nach der Absolutionsszene und dem Wallfahrerchor, der freudig in die Heimat zurückkehrt, ist auch eine Beichtszene Tannhäusers im dritten Akt in den Rahmen der Handlung gestellt. Auch Tannhäuser hofft auf Vergebung, denn noch keiner ist ja von dieser Stätte trostlos fortgegangen. Nach dem Chor der acht Mönche „Judicabit judices", in derselben Melodik und Rhythmik wie im Maestoso religioso mit gleichartiger Instrumentierung, nur ohne Orgelbegleitung, tritt Tannhäuser aus der Menge an Innigis Seite hervor. Der Patriarch fordert ihn auf, in Reue ohne Scheu seine Sünden zu bekennen. Seine Worte werden durch das Pizzikato der Streicher unterbrochen. Tannhäuser sagt, daß er den ewigen Tod verdient habe. Mit der Frage des Patriarchen, ob er Bruder oder Vater erschlagen, wird die Instrumentierung lebhafter. Breite Schritte der Bässe und Celli illustrieren die Melodik der Solostimme, wozu die Streicher, vor allem die ersten Violinen, im Tremolocharakter Melodiekerne der Singstimme des Patriarchen übernehmen und zu besonderen illustrativen Wirkungen ausbeuten. Charakteristisch ist auch das jeweilige Fp zur Untermalung des Gedankens. Tannhäuser weist darauf hin, daß er nicht gemordet habe, sondern sich selbst betrog um seiner Seele ewiges Heil. Auch hier werden zu besonderer Wirkung Tremolofiguren der Streicher eingesetzt, die durch eine charakteristische kurze Figur der Bässe und Celli synkopenhaft unterbrochen werden, die dann von Fagotten, Klarinetten und Oboen aufgenommen wird. Tannhäuser hat an Gott gezweifelt und der Hölle Huld gesucht. Absteigende chromatische Figuren in den Bläsern (Trombonen, Fagotte), Bässe und Celli malen in charakteristischer Weise den Gedanken an die Hölle. Mit dem Andante erreicht die Szene den Höhepunkt. Tannhäuser erzählt, daß er im Zauberberg der Venus war. Die Melodik der Singstimme nimmt eine fröhlichere und lieblichere Färbung an, von den Oboen im ersten Horn gestützt, von den Streichern in kurzen abgerissenen Pizzikatoakkorden unterbrochen. Als dies der Patriarch hört, fordert er Tannhäuser auf, sofort den heiligen Ort zu fliehen, da ihm bei diesem Verbrechen keine Gnade verheißen werden kann (Nr. 8 Allegro vivace e molto appassionato). Mit diesen Worten wird die Melodik der Singstimme des Patriarchen akzentuierter. Kleinere Crescendowirkungen weisen auf seine Erregung hin. Nur die Streicher verharren in ihrer charakteristischen Pizzikatobegleitung. Vergeblich verlegt Tannhäuser sich aufs Bitten. Seine Schuld ist unermeßlich und keine Reue kann sie sühnen. Die Bässe untermalen diesen Gedanken in breiten wuchtigen Akkorden und gehen unisono mit den ersten und zweiten Violinen, während Fagotte, Klarinetten und Flöten die Melodik der Singstimme des Patriarchen unterstützen. Nach der nochmaligen kurzen vergeblichen Bitte Tann-

häusers setzt der Chor der Mönche ein (vier Mönche Tenor, vier Mönche Baß, Stimme des Patriarchen mit den Bässen). mit breiten Akkorden im f und im Unisonocharakter gehalten. Von den Fagotten und Klarinetten wird seine Melodik übernommen, um in Wechselwirkung mit den Flöten, später durch Klarinetten unterstützt, abgelöst zu werden. Auch Innigis bittet für Tannhäuser. Oboe, später von der Flöte in Wechselwirkung abgelöst und erstes Horn in Es untermalen die Melodik ihrer Stimme, von den Streichern in dreiklangartiger Akkordik unterbrochen. Aber der Chor der Mönche (ganz in Terzenfolgen gehalten, hauptsächlich von den Fagotten, Oboen und Trombonen unterstützt) zusammen mit dem Patriarchen weist auch sie ab. Im prophetischen Ton sagt der Patriarch dann: „Erst wenn der vor 30 Jahren geschnittene dürre und alte Stab wieder neue Blüten treibt, kann auch Dir Gnade und Vergebung blühen". Doch da die Gnade dürre geworden, wie der Stab, soll auch er in Verzweiflung dahinfahren. In den folgenden Chor der Mönche (unisono Patriarch mit den Mönchen ff), der Tannhäuser und Innigis befiehlt, fortzueilen, gehen auch die Rufe Innigis und Tannhäusers und des Chors der Wallfahrer um Gnade ein. Nach den Worten aber des Mönchschores „Fahre hin in Verzweiflung!" (unterstützt durch dieselbe Melodik der Fagotte, Klarinetten, Oboen und des 1. Horns in Es) wenden sich alle außer Innigis scheu von Tannhäuser ab. Als klanglich-dynamische Endsteigerung der Szene wird dann der allgemeine Chor eingesetzt, der den Frevler auffordert, zu fliehen. Auch dieser Chor (Sopran, Alt, Tenor, Baß) ist unisono gehalten und wird von den Worten Innigis und Tannhäusers um Gnade unterbrochen. In ihm erzielen die Worte „Frevler fort! Flieh' von dem heiligen Ort!" mit besonderer Akzentuierung und Verharren auf ein und demselben Ton eine besondere Wirkung. Nochmals weist der Patriarch darauf hin, daß der Stab längst verdorrt ist. Die Melodik seiner Singstimme wird vom Chor im stärksten ff übernommen. Urban wirft den Stab Tannhäuser zu Füßen. Tannhäuser und Innigis wollen noch die Knie Urbans umfassen, aber dieser stößt die beiden zurück. Der Patriarch eilt fort und die Mönche folgen ihm. Die ewige Lampe erlischt. Alle verlassen Tannhäuser, nur Innigis beugt sich sanft über ihn. Mit einem kurzen Prestosatz, der unter Aufwendung größerer orchestraler Mittel, (unter Benutzung charakteristischer. absteigender chromatischer Wirkungen in den Streichern, Fagotten, Oboen, Klarinetten, Flöten und Piccoloflöten, die mächtige Akkorde der Trombonen, Tromben und Hörner durchdringen), diese Handlungen schildert, schließt diese Sakralszene und der gesamte dritte Akt der Oper Mangolds. — Die Sakralszene im Finale unserer Oper bedeutet einen zusammenfassenden musikalisch-dramatischen Höhepunkt. Tannhäuser ist als einzigstem die Absolution verwehrt und die Handlung der Oper richtet sich nunmehr auf

Innigis, die als einzigste Tannhäuser nicht verläßt und später die Erlöserin des Geliebten wird.

III.

### 3) Sakralszenen in außerdeutschen Opern.

Bei einem Überblick über die außerdeutschen Partituren der Frühoper des 19. Jahrhunderts tritt eine Behandlung ähnlicher Stoffe, wie sie die deutsche Oper zur Aufführung brachte, zu Tage, wobei der Aufbaugedanke der Opernform in genere unterschiedlich ist und die Gestaltungskraft der formalen Grundtypen, den einzelnen Komponisten entsprechend, ganz individuelle Züge aufweist. So fesselten u. a. verschiedene Komponisten ähnliche Stoffe: Blum und Bellini den Stoff der „Somnambula“, Spohr und Gounod „Faust“ bzw. „Marguerite“, Marschner und Halévy „La Juive“ bzw. „Templer und Jüdin“, Lindpaintner und Giuseppe Verdi „Les vêpres siciliennes“ und „Sizilianische Vesper“, Grétry und Spohr „Zémire und Azor“ und Vesque von Püttlingen und Puccini das Märchen von der „Turandot“. Bei der Untersuchung dieser Stoffe habe ich auch hier besonders die Sakralszenen verglichen, sofern sie aber bei ähnlicher Stoffwahl textlich und inhaltlich abwichen, sie nebeneinander gestellt.

Das nach dem Französischen angefertigte Libretto zum zweiaktigen Singspiel „Die Nachtwandlerin“ von Karl Blum weist eine Trauungsszene auf zwischen Rudolf und Karoline. — In der Struktur unseres Satzes ist der Hauptwert auf die Melodik mit ihren leicht einprägsamen Intervallen gelegt, in die ein etwas tragischer oder sentimentaler Zug verwoben ist. Die Wiederholung einzelner Phrasen wird bevorzugt, um eine Verstärkung und Vertiefung der Stimmung zu erzielen. Mit den Worten „Weine nicht“ geht der Satz vom melancholischen f — in das hellere F + über, womit die einfache, knappe Begleitung, die nur wenig die innere Eindringlichkeit zu steigern vermag, eine bewegtere Form in Sechzehntelrhythmik annimmt, ohne damit aber eine besondere Vertiefung des Ausdrucks zu erreichen. Nach einem kurzen Überleitungsteil, der in solistischer Weise das Violoncello mit seiner weichen Melodie hervortreten läßt, beginnt die zweite Strophe der Romanze in demselben Stimmungscharakter der Resigniertheit, wobei besonders gegen Schluß des Satzes starke Akzente zur Pathossteigerung auffallen. — Die Stellung des Satzes im Rahmen unseres Singspiels bedingt ein szenisches Bild, das in dem bunten Wechsel und in der bunten Mannigfaltigkeit der dramatischen Geschehnisse, seiner Struktur nach, einen lyri-

schen Ruhepunkt bedingt unter gleichzeitiger treffender Kontrastierung zum vorhergehenden Terzett (Gustav, Rudolph, Baptiste) im Allegro molto Tempo, womit seine Einzelwirkung noch eine Steigerung erfährt.

Einen ähnlichen Stoff gestaltete Felice Romani nach dem Lustspiel Scribes zur Operndichtung für Bellini, dessen „La Somnambula“ am Carcanotheater in Mailand am 6. März 1831 zur Uraufführung gelangte. Romanis Libretto ist viel bühnengeschickter und wirkungsvoller aufgebaut und läßt die Kunst wirksame szenische Formungen in treffender Weise aneinanderzureihen deutlich hervortreten. Die Sakralszene Blums kommt stofflich-inhaltlich nicht in der Somnambula zur Geltung, dafür tritt aber ein Gebetssatz Amiens im Finale des zweiten Aktes bei Bellini in den Vordergrund. Amine, die schuldlos von ihrem Geliebten Rudolph, der sie für untreu hielt, verstoßen worden ist, tritt nachtwandelnd auf. Noch einmal möchte sie ihren Geliebten, der jetzt mit der Wirtin Lise sich verbinden will, vor seiner Hochzeit sehen. Sie kniet nieder und bittet in einem Bittgebet Gott, Rudolph glücklich zu machen, auch wenn ihr eigenes Leben fernerhin unglücklich sei. — Eine Melodik umspannt den kurzen Gebetssatz (Bittgebet, Rezitativ), die in ihrer weichen, zum Sentimentalen neigenden Empfindung die Stimmung Aminens charakterisiert. Keine markanten Begleitfiguren treten auf, sondern in feinsinniger Weise unterstreichen einfache harmonische Farbwirkungen die Stimmung des Gebets. Die Harmonisierung ist bei geschickter Einbeziehung der Melodik der Singstimme in einer breiten und feierlichen Akkordik in charakteristischer Weise zur Geltung gebracht. Aminens kurzer Sang wird vom vierstimmigen Chor (Sopran I und II, Tenor und Baß) unterbrochen, der in kurzen Rufen mit ihr Mitleid zeigt. Amine schaut ihre Hand an, als suche sie den Ring, sie findet die Blumen, die ihr Elwin gegeben und küßt sie. Nach diesen Vorgängen erst beginnt die eigentliche Arie Aminens (das Andante cantabile). — Das kurze Bittgebet Aminens ist in das Finale des zweiten Aktes unserer Oper gelegt und bildet ein wichtiges Moment der Gliederung. Seiner ganzen Struktur gemäß weist es mehr lyrische Momente auf und tritt in seiner Einzelwirkung den voraufgehenden Wirkungen des Chors, der Amine als Nachtwandlerin niedersteigen sieht und sie gerettet wissen möchte, entgegen. Im Rahmen der dramatischen Führungslinie gehört unser Gebet mit zu den Opernausschnitten, die bei der Durchführung der zu Grunde gelegten Idee und des Spielgeschehens, hier der Erkenntnis vor allem Rudolphs, daß Amine eine Nachtwandlerin und somit schuldlos verstoßen ist, erhöhte Bedeutung erlangen und organisch dem Opernganzen eingefügt sind.

Die Sage vom Faust machten L. Spohr und Charles Gounod zur leitenden Grundidee ihrer Opern. Während sich aber Spohrs Textdichter Bernard ganz eng an das Volksmärchen anschloß und eine freie, selbständige, geschickt und wirksam aufgebaute Folge von Szenen zum Textbuch zusammenfügt, in dem

uns trotz der schnell wechselnden Bilder die organische Struktur überrascht, lehnen sich die Librettisten Gounods J. Barbier und M. Carré an Goethes Drama an, bringen aber eine wenig befriedigende Umarbeitung der Dichtung zum Opernlibretto, so daß man sich an den deutschen Bühnen entschließt, der Oper Gounods den Titel „Margarethe“ zu geben, um die Beziehungen zu dem Drama des Dichterfürsten, wenn möglich, zu verdecken. — Der Held der Oper Spohrs ist einen Pakt mit dem Teufel eingegangen, will dem Höllenfürsten aber die Stirne bieten, ihn mit seinen eigenen Waffen schlagen und durch das Böse Gutes tun, um die Menschen aus ihrem Leid und Elend zu erlösen. Faust hat sich vorgenommen, die dem Grafen Hugo von dem Ritter Gulf geraubte und entführte Braut Kunigunde zu befreien und sie wieder ihrem Geliebten zurückzubringen, was ihm auch mit Hilfe der ihm zur Verfügung stehenden dämonischen Machtmittel gelingt. Später aber verfällt er ganz Mephistopheles Künsten und sucht, nachdem er seine Geliebte Röschen verlassen hat, Kunigunde für sich selbst in Anspruch zu nehmen. — Die Trauungsszene unserer Oper „Sende, Himmel, Segensfülle auf das teure Paar hernieder!“ etc. gehört ganz der Spielgesetzlichkeit der Oper an. Eingeleitet wird sie durch ein Rezitativ Röschens und Franz', die nach Aachen geeilt sind, um Faust zu suchen und nun vor demselben Dom weilen, in dem auch Faust als Zeuge der Wiedervereinigung Hugos und Kunigundens sich befindet. — Aus dem Dom ertönen feierliche, weihevolle auf die Trauungszeremonie hinweisende Klänge in breiten Rhythmen. Posaunen, Bassetthörner und Fagotte vereinigen sich zu einer herrlichen Gruppe und bedingen in ihrer klanglichen Durchdringung einen festlichen und wirkungsvollen Ausdruck. Die Melodik ist so gefaßt, daß sie ganz dem choralen Charakter nahekommt. Sie wird von Orgel und Chor übernommen, die in breiten Rhythmen die feierliche Wirkung noch zu unterstreichen vermögen. — Dieser kurze musikalische Satz Spohrs (zweiter Akt Nr. 13), der ganz organisch aus dem Spielgeschehen der Oper herauswächst, bedingt im Rahmen des Werkes einen Opernausschnitt, der infolge seiner weihevollen und festlichen Struktur einen lyrischen Halte- und Ruhepunkt bedingt, im treffenden Gegensatz zur vorhergehenden wildbewegten Hexenszene gestellt ist und auch zur folgenden Szene des zweiten Aktes, den Klagen Röschens um Faust, der sie treulos im Stich gelassen hat, Kontrastwirkungen abgibt.

Ein stofflich-inhaltliches Seitenstück zu dieser Trauungsszene findet sich nicht in Gounods Oper. Dagegen treten 5 Sakralszenen in der „Marguerite“ in Erscheinung, die wesentlich für die szenische Aneinanderreihung in Gounods Oper werden und die Spielgesetzlichkeit mitbestimmen. Es sind dies die Gebetsszene als Chorsatz (Preis- und Lobgesang der Landleute), die Gebetsszene als Monolog (Bittgebet Valentins), die Gebetsszene als Monolog (Bußgebet

Margarethens unterbrochen durch die Stimme Mephistos und durch den Geisterchor und den geistlichen Chor) und die Abschlußsakralszenen im Finale des fünften Aktes der Oper mit der Gipfelung in der Apotheose. — Faust, der umsonst nach des Daseins Zweck in vielen Nächten gegrübelt hat, will den Tod erzwingen und mischt einen Gifttrank. Als er aber im Begriff ist, die Schale an den Mund zu führen, dringt von draußen der Chor der Landleute, die am sonnigen Morgen zur Arbeit aufs Feld gehen und Gott, den Schöpfer, preisen und loben, herein, der Faust hindert, seinen Entschluß durchzuführen. — Der Chorsatz (Allegretto D + $^6/_8$, Tenori und Bassi) beweist G o u n o d s formvollendete Kunst und seine innige Sprache des Gefühls bei der Gestaltung von Szenen im Volkscharakter. Die melodische Struktur der Szene ist einfach und knapp gehalten und trägt in ihrer Natürlichkeit und Klarheit der Situation Rechnung. Frisch und fröhlich singen die Landleute ihr Morgenlied. Die instrumentale Koloristik ist mit denkbar einfachen Mitteln gegeben. In langen, breiten Akkorden wird der Unisonochor (Tenor und Baß) untermalt, wozu stellenweise die Melodik des Chors durch Nebenmelodien, teils sequenzenhaft abgewandelt, umspielt wird, um das Erwachen der Natur am frühen Morgen zu illustrieren. Mit dem Gedanken an den Schöpfer all dieser Herrlichkeit und dem Lobgesang auf Gott wird das Unisono im Tenor und Baß aufgegeben und somit Vierstimmigkeit erzielt. Später tritt dann noch eine Gruppe von Frauenstimmen im Sinne der ihnen innewohnenden Klangorganik hinzu, wobei unter besonderer Berücksichtigung der Harmonik, durch den schnellen Wechsel der Akkorde D +, h —, A +, e —, D + ein eigentümlich kirchlich-mystischer Klangreiz geschaffen wird. Mit dem Vorbeigehen der Landleute wird der Gesang allmählich immer schwächer, so daß Fausts Stimme ihn mit den Ausrufen „Gott“ und mit seinen Zweifeln an die Befreiung und Erlösung durch den Schöpfer, übertönt — Die Stellung unseres Chorsatzes, zu dem der Mädchenchor den Auftakt gab, bringt mit seiner melodischen Leuchtkraft und charakteristischen Harmonik in der Vielheit der Wirkungen ein wichtiges Kontrastmoment zu der düsteren Stimmung des mit sich selbst unzufriedenen Faust, der weltabgeschieden ewig grübelt und doch nichts wissen kann. — Als Monolog findet sich die Gebetsszene im zweiten Akt (Nr. 6) von G o u n o d s Oper. Es ist das Bittgebet Valentins, des Bruders Gretchens, der in den Krieg ziehen muß und Gott um Schutz für seine teure Schwester während seiner Abwesenheit bittet. — Das Gebet Valentins umspannt eine schlichte, innige, weit ausladende Melodik, die bereits im F + Teil der Ouvertüre vorweggenommen ist und nur im Mittelteil unserer Szene mehr in einen punktierten, triolenhaften Marschrhythmus mit dem Gedanken an den Kampf gegen den Feind und den Sieg fürs Vaterland übergeht, um später wieder im gleichen Anfangsrhythmus ihre Wiederholung zu finden. In der Struktur der Begleitung hält sich Gounod von Übertreibungen fern

und sucht durch sparsamste musikalische Mittel, (einfache, gleichmäßige, triolenhafte Begleitungsform, nur an wenigen Stellen durch kleinere Nebenmelodien unterbrochen), eine Illustrierung und Ausdeutung der Worte Valentins. Nur im Mittelteil (un poco più animato) nimmt die musikalische Untermalung durch Übernahme und Abwandlung der Motive der Melodik des Mittelteils eine bedeutungsvollere, lebendigere Form an, um dann im wiederholten Anfangsteil die von Tremolofiguren gestützte Melodik der Solostimme Valentins in Oktaven zu übernehmen und einen wirkungsvollen Schluß nach voriger eingesetzter Crescendowirkung zu erzielen. — Das Gebet Valentins bedingt in seiner Stellung im Opernganzen (Nr. 6 Szene und Rezitativ) einen Opernausschnitt mit ausgesprochenem lyrischen Charakter, durch den der Fluß der dramatischen Handlung gehemmt erscheint. (Im allgemeinen wird auch dieses Gebet Gounods an den Opernbühnen fortgelassen). Typisch für unsere Szene als Wirkungselement zur Kontrastierung ist auch die Folge von Gebet und Trinklied. Nach dem Gebetssatz springt Brander auf und will durch ein lustiges Lied den Gram verscheuchen. Der Chor singt dann das Trinklied „Stoßt an, trinkt aus!“, dem das lustige Lied Branders „ne Ratt', furchtsam gar und feig“ folgt, bis Mephisto erscheint, der diese Art von Lustigkeit nur als Stümperei betrachtet.

Die Gebetsszene als Monolog erscheint im vierten Akt unserer Oper. Es ist ein Bußgebet Margarethens in der Kirche, das durch Mephistos Stimme, durch den Geisterchor und später durch den geistlichen Chor unterbrochen wird. Margarethe, die von Faust verführt wurde, sucht in der Kirche Trost, Gnade und Erbarmen. — Nach dem einleitenden Andante, das mit seinen Tremolofiguren und seinen im weiten Crescendo ansteigenden und im langen Diminuendo wieder absteigenden alterierten Terz- und verminderten Sextwirkungen auf die unruhige, verzweifelte Stimmung Margarethens überleitet, setzt das Orgelvorspiel mit dem Orgelpunkt auf dem tiefen C ein. Margarethe kommt, sinkt bei einem Pfeiler auf die Knie, findet aber keine Ruhe. Mephistos Stimme dringt in den Orgelsatz ein und sagt ihr, daß ihr Flehen umsonst sei. Mit dem plötzlichen Abbruch des teilweise wiederholten Orgelvorspiels setzt dann das Orchester ein, das durch Tremolowirkungen mit plötzlichem dynamischen Wechsel von f und p die Schuldigkeit Margarethens zu untermalen sucht. Abgelöst wird der Dialog der beiden Solostimmen durch den Chor der Geister, der als Unisonochor, begleitet von den immer mehr aufstrebenden Triolenwirkungen der Sechzehntel, mit immerwährender Crescendowirkung zur Gestaltung der Unheimlichkeit der Szene beiträgt und die Angst Margarethens herausfordert. Mephisto erscheint und erinnert Margarethe an jene Zeit, in der sie noch frei von jeglicher Sünde Gott pries und in der Beichte keine Sünde zu nennen vermochte. Die Orgelklänge weisen noch auf jene Zeit ihres Glücks hin. Mit dem Gedanken an den Triumph der Hölle aber setzt dann das Orchester ein.

das die Orgel durch chromatische Figuren, aufwärts und abwärts gebildet, durch raschen harmonischen Wechsel, durch rasche dynamische Wirkungen zu übertönen sucht. In die Vielheit der Wirkungen geht als Höhepunkt ein dreistimmiger geistlicher Chor (Sopran, Tenor, Baß) ein, der auf kunstvolle Vielstimmigkeit verzichtet und das „dies irae, dies illa“ im ff, von der Orgel akkompagniert, unisono singt, nach den jeweiligen Versabschnitten vom Orchester in aufstrebenden Zwischenwirkungen, die gewissermaßen Kräfte zum Forteausdruck des beginnenden neuen Verseinschnittes sammeln, abgelöst. Im weiteren Verlauf der Szene ist die Angst Margarethens (in unruhigen Sechzehnteln, synkopenhaft gestaltet) noch geschürt durch die eindringliche Melodik der Singstimme Mephistos, durch Wiederholung charakteristischer gleichwertiger Motive und zum Schluß, als er für sie Not und Tod herbeiwünscht, durch große Oktavsprünge. Als Kontrastwirkung zur Verfluchung Mephistos tritt die weiche Melodik der Singstimme Margarethens, unterbaut von dem Unisonochor der Soprane und Tenöre mit den Worten „Herr, o Herr leih Dein Ohr dem Gebete“ mit gleichzeitigem Erklingen von Orgel und Orchester hervor, die in immerwährender Crescendowirkung mit Unterstützung eines charakteristisch immer mehr ausgebauten und abgewandelten Begleitungsmotivs bis zum Schrei nach Barmherzigkeit sich steigert, in den der Chor der Jungfrauen und Männer, zur Vierstimmigkeit verstärkt, einfällt. Mit den einsetzenden Tremolowirkungen im Orchester aber tritt wiederum Mephistos Stimme mit ihren charakteristischen Oktavsprüngen in den Vordergrund. Er verflucht Margarethe und verdammt sie. Mit diesem Höhepunkt auch im Orchester und dem Wehausruf der Margarethe, mit dem sie ohnmächtig zu Boden sinkt, klingt dann das Thema des Orgelvorspiels an, das nach fortwährender Diminuendowirkung im pp erstirbt und die eindrucksvolle Gebetsszene schließen läßt. — Die Gebetsszene Margarethens bringt durch die Vielheit der ihr innewohnenden Wirkungselemente, durch die Auslösung dramatischer Spannungen, durch kraftvolle Kontrastierungen vor allem von Chor und Einzelstimmen, durch die Fülle der Motive einen Opernausschnitt, der im Rahmen des Werkes, noch unterstützt durch Eindringlichkeit der Situationsschilderung und gute Ausbildung und Durchbildung der Stimmtypen, ein eindrucksvolles, den Fluß der Handlung antreibendes und die Handlungsführung mitbestimmendes Szenenbild abgibt.

Auch in die Gebetsszenen im Finale des fünften Aktes unserer Oper gehen lebhaft agierende Handlungselemente ein. Besonders zur Geltung gelangt ein Bußgebet Margarethens, das durch die Singstimmen Faustens und Mephistos unterbrochen wird und seinen Abschluß in der Apotheose (Nr. 28) findet. Faust tritt zu Margarethe, die wegen Ermordung ihres Kindes ins Gefängnis geworfen wurde und will sie befreien. Erst jubelt sie ihm entgegen und denkt der seligen Stunden, wo sie ihn zum ersten Mal sah (im Orchester klingt leise das Walzer-

motiv aus der Szene Nr. 9 an), wo Faust ihr seinen Arm und sein Geleit antrug (Erinnerungsmotiv aus Andantinosatz Nr. 9), bis Faust zur Eile drängt und erkennt, daß sie ihn garnicht versteht. Mephisto mahnt ebenfalls zur Eile und sucht Faust mit sich fortzuziehen. Margarethe aber fleht um Schutz vor der Macht des Bösen. Ihre Worte werden unterbrochen durch die hastigen Ausrufe Faustens, der sie zur Flucht auffordert. Sie sinkt auf die Knie nieder und bittet „Engelchor! Hochheilige Schar, rettet mein Heil aus höchster Gefahr!" Den kurzen Moderato maestoso-Satz umspannt eine weitgeschwungene, in aesthetischer Unbekümmertheit gestaltete, einprägsame Melodik, die fast zu rhythmisch für diese Szene anmutet, wenn nicht gerade durch sie das Sieghafte, das später über das Böse triumphiert, ausgedrückt wäre. Eine Begleitung in Sextolenform von einfacher, deutlicher und klarer Struktur durchzieht in Gleichförmigkeit den ganzen Satz, nur durch Tremolowirkungen bei Faustens Mahnen, doch mit ihr fortzueilen, unterbrochen. Mit der Wiederholung der Worte Margarethens wird die Wirkung derselben Melodik und Begleitungsform durch das Transponieren nach A + erhöht. Mephisto tritt hinzu und mahnt beide zur Eile. Faust aber spornt Gretchen vergebens zur Flucht an in dem Überleitungssatz zur zweiten Wiederholung der Melodik Gretchens, in dem sich das Orchester mit Motivandeutungen in den Gesang mischt und die Wirkung der Szene durch machtvolle Triolenbegleitung unterstreicht. Faust übernimmt mit der zweiten Wiederholung der Worte Margarethens auch die Melodik der Sopranstimme Gretchens, diesmal in neuer Steigerung in H + gesetzt und bittet sie zum allerletzten Mal, mit ihr zu entfliehen. Margarethe aber stößt ihn von sich. Anhaltende Tremolowirkungen im Orchester untermalen den schließlichen Zusammenbruch Gretchens, den Faust mit „Ach", Mephisto aber mit den Worten „Gerichtet" auffaßt. Als klanglich-dynamische Endsteigerung der Szene tritt dann in die Vielheit der Wirkungen, umrahmt von rauschenden Harfenakkorden, der himmlische Chor mit den Worten „Gerettet" ein (Sopran, Tenor, Baß unisono). Das Glockengeläute des Ostermorgens ertönt und Margarethe sieht man von Engeln getragen aufwärts schweben, während Faust niedersinkt und Mephisto unter dem Schwert des Erzengels niederstürzt. Der allgemeine Chor aber (sechsstimmig), begleitet von den wuchtigen Akkorden der Orgel, setzt im Moderato assai mit den Worten „Christ ist erstanden" ein und bildet in der Zusammenballung aller Wirkungsmittel untereinander, wozu später die Illustrierung durch das Orchester tritt, mit seinem choralartigen Charakter den endgültigen Kulminationspunkt der Oper. — Die Stellung der Sakralszene ist hier als dramatischer-musikalischer Höhepunkt im Opernfinale gegeben, in das der endgültige Sieg des Guten über das Böse übergeht und in dem alle wichtigen vorher eingesetzten Wirkungsmittel in höchster Ausdrucksgestaltung ihre klanglich-dynamische Zusammenfassung finden.

Bei einem Vergleiche der Opern „Templer und Jüdin" von Marschner und „La Juive" von Jacques Fromenthal Halévy finden sich viele Anklänge in Idee und Stoff. Marschners große dreiaktige romantische Oper fußt auf dem Roman Walter Scotts, der damals überall gelesen wurde. W. A. Wohlbrück, der Schwager von Marschners dritter Frau, war es, der die Dichtung zum Libretto umformte, das in seiner freien Bearbeitung infolge der übermäßigen Fülle der Vorgänge und Begebenheiten den einheitlichen Zug vermissen läßt. — Zu Halévys fünfaktiger großer Oper „La Juive", die sechs Jahre nach Marschners Werk zur Aufführung gelangte, verfaßte Eugène Scribe das Textbuch, das in mancher Beziehung an den Stoff Marschners erinnert. In ähnlicher Weise wird das Schicksal der Jüdin (bei Halévy ist es Recha statt Rebekka) in den Mittelpunkt der Handlung gestellt, die Verbindung eines Christen mit der Jüdin verworfen, die Jüdin verurteilt und der Tod in den Flammen ihr angedroht. In Halévys Oper wird diese Drohung zur Tat. Recha und ihr Vater Eleazar finden in einem großen Kessel mit siedendem Oel ihr Ende, während in Marschners Werk Rebekka noch im letzten Augenblick durch das Eintreten Ivanhoes für sie, der im Zweikampf mit dem Tempelritter Brian de Bois Guilbert Sieger bleibt, ihre Rettung findet, ein Motiv übrigens, das wiederum im ersten Aufzug von Wagners „Lohengrin" eine Parallele erhält.

Die beiden Sakralszenen in Marschners „Templer und Jüdin" (Preghiera Rebekkas Nr. 16 und kurzes Dankgebet der Jüdin im Finale Nr. 18) wachsen ganz organisch aus der leitenden Grundidee des Werkes heraus und sind nicht Episoden, sondern Kernstücke der ganzen Oper, die in ihrer szenischen und ausdrucksmäßigen Anlage in eindrucksvoller Weise ganz persönlich von Marschner gestaltet sind. — Isaak, der Vater Rebekkas, ist in Cedrics von Rotherwoods Schloß geeilt, in dem wegen der Wiederkehr des Königs und der Wiedervereinigung Rowenas und Ivanhoes fröhliche Weisen erschallen, um für seine Tochter, die in der Präceptorei zu Templestowe vom Tempelgericht zum Flammentode verurteilt ist, von Ivanhoe Rettung zu erflehen. Mit der Verwandlung werden wir dann in ein Kerkergemach in Templestowe geführt, wo Rebekka gefangen liegt und in ihrer Not und in ihrem Leid sich in einer Preghiera an Gott wendet, ihr Rettung vor dem Feuertode zu bringen. — Eine weitgeschwungene, innige Melodik umspannt den kurzen Gebetssatz Rebekkas und gibt ihm ein charakteristisches eindrucksvolles Gepräge. Eine ganz auf Ausdruck gestellte Harmonisierung läuft damit parallel, die durch ihren Reichtum an harmonischen Tonfolgen auffällt und den einzelnen Phasen der Seelenstimmung der Jüdin bis ins Einzelnste nachgeht. Die instrumentale Behandlung zeugt von Marschners großer Kunst. Zu charakteristischem musikalisch-klanglichem Ausdruck vereinigen sich Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner und Streicher, zu denen als akkompagnierendes

Instrument noch die Harfe mit ihren rauschenden Akkorden tritt, die in feinsinnigster Verwendung den Klangreiz des Satzes noch erhöht. Auffallend ist gegen Schluß der Preghiera der Halt auf cis + als Halbschluß in fis —, in dem noch einmal die Not und das Leid der Jüdin und schließlich ihre Zuversicht auf die Errettung durch Gott zusammengefaßt erscheint und der bereits Überleitungscharakter zur nächsten Szene, dem folgenden Duett zwischen Rebekka und dem Templer Brian de Bois Guilbert trägt. Der Templer versucht noch einmal den Sinn Rebekkas zu ändern, aber auch diesmal vergebens. Dann werden die Vorbereitungen zum Turnier getroffen, aber kein Kämpe für die Jüdin tritt in Erscheinung. Im letzten Augenblick aber, als die Verzweiflung Rebekkas ihren Höhepunkt erreicht hat, eilt Ivanhoe herbei und tritt für die Jüdin ein. Rebekka aber jubelt in ihren Dankesworten an Gott für die Errettung vor dem Tode nicht laut auf, sondern gibt ihre Freude in einem schlichten und innigen Sang kund, aus dessen Begleitung helle, erlösende Klänge der Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte in eindrucksvoller Weise hervortreten.

In Jacques Fromenthal H a l é v y s Oper kommen an Sakralszenen vor allem Gebete zur wirkungsvollen Geltung. Als Chorsatz findet sich das Gebet bereits in der Introduktion, als Chorsatz unterbrochen durch die Solostimmen Rechas und Eleazars im zweiten Akt (Nr. 8), als Duettsatz im vierten Satz (Nr. 16), als Monolog Eleazars im Finale des vierten Aktes, als Chorsatz, Monolog Rechas und wiederum als Chorsatz im Finale des fünften Aufzuges der Oper. — In der Introduktion der Oper weitet sich die Gebetsszene (Lobgesang als Chorsatz) bis zur Sechsstimmigkeit aus. Nach einem kurzen instrumentalen Vorspiel, das das Thema vor allem vom Andantino der Ouvertüre übernimmt, ertönt in breiten ff Klängen die Orgel. Bürger und Bürgerinnen knien andächtig vor dem Dom. Ein Teil des Volkes singt innerhalb des Domes den Chor „Te deum laudamus", der fünfstimmig gehalten a capella in feierlichem Es + erklingt und durch seine liturgische Melodik und religiöse Färbung, die durch den plötzlichen Wechsel der Harmonik hervorgerufen wird, auffällt. Triolenfiguren der Streicher in Stakkatoform weisen auf den Goldschmied Eleazar hin, der uneingedenk des Festes seine Arbeit verrichtet und vom Volke gehaßt wird. Im Wechsel von Solostimme und Chor (Tenor I und II und Baß), in erregter Achtelmelodik, begleitet durch die Stakkatorhythmik des Orchesters, unterbrochen durch tiefliegende Trillerfiguren wird die Fanatik und der Haß des Volkes gegen Recha und Eleazar geschildert. Mit dem Auftreten Rechas und Eleazars nimmt die Melodik eine weichere Färbung an. Breite Akkorde der Hörner, unterbrochen durch kleinere Figuren der Oboen und Klarinetten gehen in ihre ängstlichen Worte ein. Nach kurzen im Stakkato gehaltenen Triolenfiguren des Orchesters erklingt der Chor in der Kirche (Sopran I und II, Tenor und Baß) zum Ruhme Gottes,

der sich bis zur Fünf- bzw. Sechsstimmigkeit ausweitet, Einzelgruppen von Stimmen bildet und gegenüberstellt und von den breiten, schnell harmonisch wechselnden Akkorden der Orgel begleitet wird. Jetzt treten Leopold, der Reichsfürst und Albert, der Offizier der kaiserlichen Leibgarde verkleidet auf. Leopold erfährt, daß der Kaiser in Konstanz einzieht, um Konzil zu halten und den Lästerer Huß zum Tode zu verdammen. Mit dem Allegro moderato geht in die Schlußworte Alberts und Leopolds der Chor der Soprani „In te Domine speravi" mit seiner zäh auf ein und demselben Ton verharrenden Melodik ein, der durch breite Akkorde der Orgel, der sich Flöten zugesellen, gestützt wird, unter raschem Wechsel der Harmonik (a —, E +, C +, E +, C $^7$, f —). Nach dem kurzen Orgelnachspiel (mit vollem Werk) leitet das Orchester zum teilweise sechsstimmigen Hosannachor über, der in machtvollen Tönen den Herren der Welt preist. Besondere Wirkungen werden dann wieder durch den, den Versabschnitten parallel laufenden Wechsel der Dynamik erzielt, die teilweise noch nicht einmal auf den Inhalt des Versabschnittes eingehen. Dies tritt vor allem mit den Worten „Laut erschalle bis zum Himmel" in Erscheinung. Die Begleitung des Chors übernimmt meistens Teile der Melodik der Chorstimmen oder umspielt in Dreiklangsfolgen und kurzen tonleiterähnlichen Skalen den Sang. Mit dem kurzen Aussetzen des Chors dringt wiederum im kurzen Zwischenspiel der Ernst und das religiöse kirchliche Gefühl Halévys durch. Mit dem Gedanken an Jubelruf und Festgesang aber wird auch die Instrumentierung der immer mehr punktiert gehaltenen Achtelrhythmik des Chors wieder bewegter. Kleinere Sextolen in Sechzehnteln treten auf, Zweiunddreißigstelfiguren erscheinen, Triolenwirkungen in Stakkatoform treten in Erscheinung und untermalen die freudigen Worte des Chors in charakteristischer Weise, bis mit den Worten „Hosanna! Hosanna!" der Höhepunkt des Chors erreicht wird, in dem im stärksten ff Chor- und Orchesterwirkung sich vereinigen, wobei Trompetensignale bereits auf die Ankunft Ruggieros, der ein Edikt proklamieren will, hinweisen. — Unsere Gebetsszene bildet als eindrucksvolles, feierliches Bild den Ausgangspunkt der dramatischen Führungslinie unserer Oper und führt uns direkt in den Konflikt von Judentum und Christentum ein. Als Szene mit wesentlichen Handlungsimpulsen, in die vor allem später die Fanatik der Massen eingeht, bringt sie auch mit den musikalischen Bewegungselementen mit ihrer Beziehung auf die äußeren Begebenheiten dramatisch steigernder Momente im Ablauf der Geschehnisse unserer Oper.

Ein Gebet (Bittgebet) als Chorsatz, in den die Solostimmen Rechas und Eleazars eingehen, leitet den zweiten Akt der Oper (Nr. 8) „La Juive" von J. Fromenthal H a l é v y ein. Nach einem kurzen Orchesterprolog (Moderato e maestoso-Satz) mit Harfenwirkungen, später abgelöst durch solistische Wirkungen

der Flöten, Oboen und Klarinetten, zuletzt auch der Fagotte und Hörner, beginnt der Andante moderato-Satz mit dem Gebete Rechas, Eleazars und des Chors. In geschickter Weise ist die Solostimme Eleazars, die jeweils den Vers des Gebetes vorspricht, dem vierstimmigen Chor der Juden (Sopran I und II, Tenor und Baß) entgegengestellt. Die Wirkung der Stimme Rechas ist dabei in den Chor einbezogen und erhebt sich in solistischer Weise über die übrigen Stimmen, wobei sie die Melodik der Stimme Eleazars in ihrer melodischen Linie übernimmt. In rhythmischer Hinsicht ist der häufige Gebrauch von Synkopen auffallend, die der Szene einen eigentümlichen Reiz geben. Durch geschickte Harmonisierung wird ein kirchlich-feierlicher Charakter der Szene geschaffen. Neben den Kontrastwirkungen von Solo- und Chorstimme, die erst gegen Ende des ersten Teiles des Gebetes zu geschlossener Wirkung sich vereinen, ist auch innerhalb des Chorsatzes häufiger dynamischer Wechsel zu besonderen Wirkungen ausgebeutet. Auch Unisonowirkungen (Sopran und Baß) mit den später wiederholten Worten „Kehr, o Gott der Väter, heute bei uns ein" treten in der Struktur des Chorsatzes hervor. Mit dem Gedanken Eleazars, daß Verrat, Bosheit und Tücke ihr Gebet entweihen könne, nimmt auch die Melodik der Szene eine festere, eindringlichere Ausdrucksform an. Zugleich läuft eine bewegtere Begleitungsform in Sechzehntelsextolen, in die eine kurze kleine Baßfigur zum Teil sogar in 64tel Form, immer wieder verwertet, eingeht, parallel, die die Worte Eleazars illustriert. Nach kurzen instrumentalen Überleitungstakten (abwechselnd Streicher, Holzbläser, Streicher und Bläser) beginnt dann die Verteilung des Brotes unter die Gläubigen. Eine kraftvolle und machtvolle Melodik umspannt diesen kurzen Satz Eleazars, dessen Stimme von rauschenden Harfenakkorden untermalt wird, in die später lange, breite Schritte der Violoncelli eingehen. Als Eleazar das Brot reicht, tritt auch der Chor, der zunächst unisono gehalten, später zur Vierstimmigkeit anwachsend zusammen mit Recha die Melodik der Stimme Eleazars übernimmt, in Erscheinung, begleitet von Harfenakkorden und Cellowirkungen mit dynamischem Wechsel. Auch Leopold hatte das ihm dargereichte Brot zögernd genommen, wirft es aber jetzt heimlich fort. Zweiunddreißigstelfiguren der Streicher verbunden mit treffender Charakterisierung durch die übrigen Instrumente begleiten diesen Vorgang. Nur Recha allein hat es bemerkt. In immer mehr ansteigernder Crescendowirkung gehen die Zweiunddreißigstelfiguren des Orchesters in machtvolle, rhythmisch eindringlich gestaltete Akkorde ein, bis die Szene durch das Klopfen der Prinzessin Eudora, die einen Schmuck für Leopold, ihren zukünftigen Gemahl, bestellen will, plötzlich unterbrochen wird. — Unser Gebet (als Chorsatz, Sabbatszene) mit den Solostimmen Eleazars und Rechas ist an den Anfang des zweiten Aktes unserer Oper gestellt und bildet in seiner Einzelwirkung mit seinem feierlichen Charakter einen starken

Kontrast zum folgenden Allegro, dem Auftreten Eudoras und dem Terzett (Nr. 9) (Eudoras, Eleazars und Leopolds).

Das Gebet als Duettsatz (Eudora und Recha) findet sich am Anfang des vierten Aktes der Jüdin Halévys (Nr. 16). Recha hat Leopold in öffentlicher Zusammenkunft der Edlen in Gegenwart seiner Verlobten, der Prinzessin Eudora, des Liebesverkehrs mit ihr bezichtigt. Brogni verflucht Eleazar, Recha und Leopold und verurteilt sie zum Tode. Eudora will Leopold der Schmach entziehen und läßt Recha aus dem Kerker herausführen. Sie fleht die Jüdin an, Leopold dadurch zu retten, daß sie sich als Hauptschuldige bezeichnet. Vor dem Entschluß aber der Jüdin beten beide zu Gott in einem kurzen Gebet. — Nach der Bitte Eudoras an Recha leiten wuchtige Akkorde des Orchesters in einem kurzen instrumentalen Intermezzo zum Gebetssatz über. Mit dem Beginn des Gebets aber nimmt die weite melodische Führung der Stimmen einen Zug von Innigkeit und Herzenswärme an. Sexten- und vor allem Terzenfolgen gehen in die Melodik der beiden Singstimmen ein, eine treffende Harmonik, die eine erhöhte dramatische Spannkraft bedingt, kongruiert damit. Das Akkopagnement übernimmt die Melodik der Solostimmen. Bei den solistischen Einzelwirkungen der Stimme Eudoras und auch später Rechas treten die Klarinetten zur Illustrierung der Melodik in den Vordergrund, wobei die Stimme Rechas die Melodik der Singstimme Eudoras übernimmt. Während die Stimme Rechas zuerst mehr als Komplementärstimme zur Oberstimme aus euphonischen Gründen, wenn auch mit wesentlicher individueller charakteristischer Wirkung erschien, erhebt sie sich jetzt über die Stimme Eudoras und zeitigt sogar koloraturartige Wirkungen. Eudora bittet nun Recha noch einmal, Leopold zu verzeihen, und Recha will an Großmut einer Christin nicht zurückstehen und ihn retten. Die musikalische Begleitung nimmt bei ihren Worten eine immer mehr bewegte Form an. In kraftvollem Crescendo werden immer mehr technische musikalische Mittel zur Steigerung aufgeboten, bis nach den kurzen Überleitungstakten des Orchesters in chromatischer Steigerung mit der Wiederholung des Gebets beider der Kulminationspunkt der Szene erreicht wird. Es ist dasselbe Gebet des Anfangs nur mit Vertauschung der Solostimmen unter Zugrundelegung des früheren jeweiligen Textes der Singstimmen, so daß die Singstimme Eudoras jetzt mehr als Komplementärstimme erscheint. Mit den Worten Rechas „Welche Qual" dagegen tritt wieder die ursprüngliche Stimmdisposition und die urspüngliche klangliche Beziehbarkeit der Stimmen in den Vordergrund. In einem Gesang, in dem Sexten- und Terzenfolgen dominieren und der mit Koloraturwirkung durchsetzt ist, geben noch einmal beide ihre Liebe zu Leopold zum Ausdruck, akkompagniert vom Orchester, das in Anlehnung an die Singstimmen ihre Melodik übernimmt, später mit Steigerung der technischen musikalischen Mittel noch eine Steigerung

der dramatischen Spannkraft erreicht und im wuchtigen f in einem kurzen charakteristischen Epilog die Szene ausklingen läßt. — Das Bittgebet Eudoras und Rechas bedeutet innerhalb der Szene (Nr. 16), kurz vor dem Entschluß der Jüdin, einen lyrischen Halte- und Ruhepunkt. Die flehentliche Bitte Eudoras für Leopold wird durch das Gebet plötzlich unterbrochen, wodurch auch die Steigerung der dramatischen Führungslinie infolge des wesentlich lyrischen Charakters des Gebets eine Verzögerung erhält. Nach dem lyrischen Zwischenstück aber setzt die Steigerung des dramatischen Elements in der Oper von neuem an, um später mit dem Entschluß der Jüdin, sich als Hauptschuldige zu bezeichnen und Leopold zu befreien, desto mehr wieder in Erscheinung zu treten.

In das Finale des vierten Aktes der Oper „La Juive" von Jacques Fromenthal Halévy geht eine Gebetsszene ein, das Bittgebet Eleazars (Nr. 19). Eleazar kann Recha retten, wenn er selbst seinem jüdischen Glauben abschwört. Aber er will lieber sich dem Tode weihen, als fremden Götzen dienen. Vor seinem Tode will er noch an Kardinal Brogni Rache nehmen. Die Tochter, die Brogni einst in Rom bei Erstürmung durch Neapels Heer verlor, ist noch am Leben. Es ist Recha, die er erzog und die nun mit ihm sterben soll. In einem Gebet aber vor seinem Tode fleht er noch einmal Gott an, seine Sinne zu erleuchten, um den Himmel zu gewinnen. — Eine weiche, schlichte, wenn auch von ekstatischer Glut beseelte Melodik umspannt den kurzen Satz Eleazars, illustriert von einer Sechzehntelfigur als Begleitungsform, die fast den ganzen Satz unter bewegter, freier Harmonisierung durchzieht. Flöten und Klarinetten nehmen in kurzen solistischen Wendungen die Melodik der Singstimme Eleazars auf und durchbrechen die einheitliche Struktur der Begleitung. Nach dem gesanglichen Höhepunkt mit dem Gedanken an den Gewinn des Himmels folgt der Einzelwirkung der Solostimme die Wirkung des dreistimmigen Chors (Sopran, Tenor, Baß) im Unisonocharakter, der teilweise in punktierter Achtelrhythmik gehalten ist und durch die schnellen bewegten Triolen des Orchesters illustriert wird. Eleazar wird durch ihn an den Tod auf dem Schafott gemahnt. In den Chor gehen die Worte Eleazars, der die Wut und die Fanatik des Chors verachtet, ein. Mit dem Gedanken an Recha, die er nun zu opfern sich entschließt, wird auch die Melodik seines Sangs weicher und ausdrucksreicher. Die Begleitung nimmt die latente Harmonik der Gesangsmelodik auf, wobei die leisen Akkorde der Hörner in die Streicherwirkungen eingehen. In einem kurzen instrumentalen Spiel mit Überleitungscharakter treten Oboen und Klarinetten hervor und leiten zur Anfangsmelodik des Gebets in gleicher Akkompagnatoausführung über, bis mit der dreifachen Wiederholung des Schlußverses des Gebets, mit der eine Steigerung der musikalischen Mittel, reichere Harmonisierung, größere innere Bewegtheit in der Struktur der Solostimme parallel läuft, das Gebet Eleazars seinen szenisch-

musikalischen Höhepunkte findet und im kurzen Epilog des Orchesters im ff die Szene und das Finale des vierten Aufzuges unserer Oper ausklingt. — Der Monolog Eleazars bildet ein wichtiges Moment zur Gliederung des vierten Finales unserer Oper, in dem er die Schlußwirkung abgibt. Seiner ganzen Struktur gemäß bildet das Gebet Eleazars, in das die Fanatik des Glaubens mit der Kontrastwirkung des Chors der Gegner eingeht, einen Opernausschnitt, der organisch der Grundidee des Werkes, dem Kampfe des Christentums gegen das Judentum entwachsen, noch einmal das Konträre beider Konfessionen aufwirft und als dramatisch-musikalischer Höhepunkt in unserer Oper zu werten ist.

Dem Finale des fünften Aktes der Oper „La Juive" von Halévy gehören drei kleine Gebetssätze an, ein kurzer Satz des Chors mehr lyrisch-kontemplativer Art, der kurze Satz Rechas mit den Solostimmen Eleazars, Brognis und dem Frauenchor und der abschließende Satz der Engel. — Trompetensignale weisen auf den Beginn des Gerichts hin. Ruggiero, der Oberschultheiß tritt auf und berichtet den Gefangenen, daß sie in siedendem Öl den Tod erhalten sollen, während Leopold, aller Würden verlustig, proskribiert werden soll. Der unverwerflichste Zeuge hat Leopold schuldlos gesprochen. Breite, leise Akkorde der Streicher illustrieren die Worte Ruggieros. Recha bekennt, daß sie es gewesen, die Leopold von Schuld freisprach. In den Ausruf Eleazars geht ein fünfstimmiger Chor (Sopran I, II, Tenor I, II und Baß) mit den Worten „Gott ihr Herz hat zur Wahrheit gelenkt" unter Akkompagnement des Orchesters ein, der sich liturgischer Melodik nähert und auch durch treffende Harmonisierung einen festlich-sakralen Charakter annimmt. Ruggiero fordert Recha in einem kurzen Sang auf, begleitet von einem Quartett, vor Zeugen noch einmal der Wahrheit getreu zu erzählen. Recha erklärt, daß sie gelogen, als sie Leopold angeklagt. In ihre Worte fällt der fünfstimmige Chor, akkompagniert vom vollen Orchester in Tremolowirkungen und wuchtigen Akkorden ein, der den Verrat Rechas und Eleazars durch den Tod gesühnt haben will. Trompeten treten wieder solistisch auf, abgelöst von den Tremolowirkungen der Violinen, die in die Worte Ruggieros eingehen, vermischt mit kleineren kurzen Achtelwirkungen im Orchester. Ruggiero fordert Recha und Eleazar auf, sich zum Tode bereit zu machen und zerbricht das schwarze Stäbchen. Dieser Vorgang wird musikalisch durch Tremolowirkungen und punktierte Achtelwirkungen im vollen Orchester gekennzeichnet. Mit dem Gedanken an Gott geht in die Melodik Brognis ein weicherer und edlerer Zug ein. Kleinere kurze Akkorde der Klarinetten und Fagotte treten jeweils nach den Versabschnitten seiner Worte auf. Nach den Worten Brognis tritt ein fünfstimmiger Chor (Sopran I, II, Tenor I, II und Baß), durch dynamischen Wechsel auffallend, zunächst im pp beginnend, in den Vordergrund, der a capella

gehalten, mit häufigem Wechsel der Harmonik den religiös-sakralen Charakter trifft und Gott um Vergebung der Schuld Eleazars und Leopolds bittet. Noch einmal betet Eleazar, der im Zweifel ist, ob er Recha auf Erden lassen oder lieber mit in den Tod nehmen soll. In seine Worte (Andantino) geht die weiche, weitgeschwungene, einfache Melodik Rechas ein, akkompagniert von den Wirkungen der Klarinetten und Hörner, denen sich später die Fagotte zugesellen. Brogni wendet sich an Eleazar und bittet ihn vor seinem Tode um eine Kunde von seiner Tochter, die er früher in Rom verlor. Triolenwirkungen der Streicher umreißen seine Bitte. Seine Worte werden abgelöst durch das kurze Gebet Rechas an Gott, nicht das Opfer zu verschmähen. In ihre Stimme gehen die Solostimmen Eleazars und Brognis ein, illustriert von dem dreistimmigen Chor der Frauen (mit besonders betonten punktierten Achtelwerten im pp vorgetragen), der die Bitte Rechas bekräftigt. Im Orchesterpart treten besonders die Holzbläser heraus, die die Stimmen des Ensembles und des Frauenchors illustrieren und approximativ ihre Melodik den Singstimmen entlehnen. Recha will mit Eleazar zusammen sterben und wird abgeführt. Klarinettenwirkungen in Triolenform, abgelöst durch die Hörner treten in Erscheinung. Eleazar bittet vor seinem Tode noch um ein Wort. Er fragt Recha, ob sie leben und den Christenglauben annehmen will. Tremolowirkungen der Streicher treten hervor und illustrieren die Worte Eleazars. Recha aber will zum Tode geführt werden. Wuchtige Akkorde des Orchesters begleiten ihre Worte, in die die Singstimme Eleazars eingeht. Noch einmal bittet der fünfstimmige Chor in gleicher Melodik, Harmonik und Rhythmik wie im Anfang nach den Worten Brognis Gott um die Vergebung ihrer Schuld. Noch einmal bittet auch Brogni Eleazar um ein Lebenszeichen von seiner Tochter. In diesem Augenblick wird Recha in den Kessel gestürzt. Eleazar ruft Brogni, auf Recha deutend, zu, daß nur der Tod ihm seine Tochter zurückgeben kann. Im Allegro molto-Charakter tritt dann ein fünfstimmiger Chor in prägnanter Melodik und Rhythmik, der den Gefühlen seiner Rache an Israel Ausdruck verleiht, in den Vordergrund und mit einem Epilog des Orchesters, im ff gehalten, schließt die Szene und das Finale der ganzen Oper. — Von den drei kurzen Gebetssätzen, die mit zur Gliederung des fünften Aktes der Oper „La Juive" beitragen, bedingt der erste Chorsatz mehr einen lyrisch-kontemplativen Abschnitt; der zweite, das Gebet Rechas, in das die Stimmen Eleazars und Brognis und der Frauenchor eingehen, seiner Struktur gemäß einen Opernausschnitt, der ein wichtiges Moment innerhalb der dramatischen Führungslinie unserer Oper abgibt und infolge auch seiner fanatischen Expressivität mit zur Steigerung des dramatischen Elements im Hinblick auf den Tod Rechas und Eleazars beiträgt. Der dritte Satz trägt wie der erste Satz lyrisch-kontemplativen Charakter und bildet im Ablauf der dramatischen Geschehnisse, im

Hinblick auf den Tod Rechas und Eleazars ein retardierendes Moment im Rahmen unserer Oper.

Die historischen Tatsachen vom 30. 3. 1282 auf Sizilien, die Ermordung der Franzosen und ihrer Führer beim Erklingen der Vesperglocke, machen, wenn auch mit mehr oder weniger großen Abweichungen von der Geschichte, J. Peter von Lindpaintner und der italienische Tondichter Giuseppe Verdi zum Grundthema ihrer Opern. J. Peter von Lindpaintners Librettist Heribert Rau verfährt dabei in der szenischen Formung und Gestaltung des Stoffes und der Aneinanderreihung der einzelnen Bilder im Opernlibretto ganz nach den Prinzipien der französischen großen Oper, nimmt sich die Libretti Eugène Scribes als Prototypen und will vor allem durch Buntheit und Vielheit der Wirkungen fesseln. Zur Kontrastgestaltung werden die variabelsten Einzelbilder herangezogen, von denen jedes in seiner besonderen Eigenart, vor allem auf Effekte abzielend, planmäßig durchgebildet, seine oft willkürliche und unmotivierte Einordnung und Einfügung in den Rahmen der Oper erhält. Diesen Gestaltungsprinzipien wird auch die Sakralszene (Nr. 8) der Oper „Die sizilianische Vesper" „Ave Maria, Deine Gnade schütze sie" in charakteristischer Weise dienstbar gemacht und das Bittgebet nach Herausarbeitung seiner spezifischen Wirkung den übrigen konstruktiven Bauelementen im Opernrahmen im Sinne der Kontrastgestaltung eingeordnet. — Der Gebetssatz ist in das Finale des ersten Aufzuges unserer Oper gestellt und wird von den vier sizilianischen Edlen dem Visconte Vernazzo und den Grafen Sanseverino, Albergio da Barbiano und Francesco Ruffo gesungen. Es ist ein nur kurzer elfaktiger Ensemblesatz, der sich ganz an die Prototypen der großen Oper anlehnt. — Die Liebesszene (Nr. 7) zwischen Graf Fondi und seiner Gemahlin Eleonore (Kavatine der Gräfin und Duett) wird unterbrochen durch den Eintritt der vier Edlen, die die Meldung bringen, daß Karl von Anjou naht, und die Eleonoren zur Flucht auffordern. Bevor sich aber Fondi und Eleonore trennen, singen sie noch ein Duett (Allegretto affettuoso), in dem sie sich ihrer gegenseitigen Treue versichern. Die vier Edlen knien daraufhin nieder und beten für die Rettung Eleonorens zur heiligen Jungfrau. — Der vierstimmige Satz (2 Tenöre und 2 Bässe) ist in bewußter Einfachheit und Schlichtheit gestaltet, um einen religiös-sakralen Ton zu treffen. Das Streben nach einfacher Struktur scheint dabei oft übertrieben und zu Effekten ausgenutzt, so wenn plötzlich die beiden Bässe und auch die beiden Tenöre unisono gehen, ja selbst eine Zweistimmigkeit aus dem vierstimmigen Satz zu erzielen versucht wird. Dynamische Zeichen spielen als Ausdrucksmittel eine große Rolle, kleine kurze Crescendi dienen bei plötzlichem Abbruch zum Piano und wiederum neuem Anschwellen besonderen Wirkungen und selbst auf der Schlußsilbe (ganze Note)

des Wortes Maria wird nicht auf ein kleines Crescendo zur Mitte des Tons hin und ein dementsprechendes Diminuendo als Ausklang verzichtet. — Der kurze Satz (übrigens a capella in der Münchener Partitur) trägt in unserer Oper mit zur Gliederung des Finales des ersten Aktes bei und bildet seiner ganzen Struktur gemäß mehr einen lyrischen Ruhe- und Haltepunkt, der in der Abrollung der Geschehnisse als retardierendes Moment anzusprechen ist. In seiner Einzelwirkung tritt er nach dem bewegteren vorhergehenden Szenenteil (Allegro vivo und Allegretto affettuoso), der Trennung Fondis und Eleonorens, besonders hervor, zumal da er auch in seiner übermäßigen Schlichtheit zum folgenden Allegro brillante, dem Chor und Jubelgesang auf die Ankunft König Karls mit seinen kollektivistischen Wirkungen stark kontrastiert. — Die Librettisten der V e r d i schen Oper waren Scribe selbst und Duveyrier, die das Textbuch ursprünglich für Donizetti vorgesehen hatten, jetzt aber, nachdem Verdi den Auftrag der großen Oper annahm, das Libretto gänzlich neu gestalteten und weiter ausbauten, wobei sie auf besonders eindrucksvolle szenische Bilder abzielten und sich in Behandlung, Fomung, Gestaltung und ausdrucksmäßiger Anlage der Stoffe von ihren bekannten Prinzipien leiten ließen. Auch ein Ballett „Die vier Jahreszeiten“ (Printemps, Été, Automne, Hiver) wurden dem Rahmen der fünfaktigen Oper eingefügt, in dem Verdi vor allem dem französischen Geschmack Konzessionen machen mußte. — Die Oper „Les vêpres siciliennes“ enthält drei Sakralszenen, den Schwur Henris, ein Gebet Henris und im Finale des vierten Aktes den Chor der Mönche. — Der Vizekönig von Sizilien, Guy de Montfort, hatte Helenens Bruder Friedrich hinrichten lassen und seitdem die Rache Helenens, der Schwester des Arztes und Befreiers Procidas, auf sich gelenkt. Sein Sohn Henri, der in der Nähe Helenens als einfacher und armer Soldat weilt, aber nichts von seinem Vater weiß, schwört Helenen, die er liebt, an ihrem Gegner zu rächen. Nach einer kurzen Allegro agitato-Einführung leitet die Szene zum Allegro giusto mit seiner weitgespannten, unverfälschlich italienischen Kantabilität und Harmonik bei einfachster und klarster Instrumentierung des Orchesterparts über, in dem Henri seine Liebe zu Helenen gesteht und für sie kämpfen und sterben will. Einem kurzen Largo, in das das Erstaunen Helenens über dem plötzlichen Gefühlsausdruck Henris eingeht und das vom Orchester durch Tremolobewegungen und kurze Achtelschläge akkompagniert wird, folgt dann ein Andantino im $^{6}/_{8}$ (Es +), das zäh an der einmal begonnenen Begleitungsfigur festhält und auch mit dem Verharren der Melodik auf gleichen Tönen und Intervallen der Singstimme Helenens Festigkeit und Präzision verleiht. Mit dem Gedanken an ihren Bruder wird die Melodik der Solostimme Helenens gelöster, wobei das Akkompagnement mit wenigen Strichen vollkommen gezeichnet ist. Henri ist erstaunt, daß Helene die Treue des einfachen Soldaten ohne Rang

und Reichtum annehmen will. Die erregte, leidenschaftliche Melodik seiner Worte illustriert die Begleitungsform des Anfangs des Andantino in charakteristischer Weise. Mit dem Gedanken an Friedrich, ihren toten Bruder, wird diese Figur in die Singstimme Helenens übernommen. Chromatik durchdringt den Kern ihrer Melodik und gibt ihr eine weiche Färbung. Einen starken Kontrast dazu bildet der erregte Ausdruck der Singstimme Henris mit seiner bewegten Rhythmik und Melodik, in die Triolen in Sechzehnteln eingehen, bis im plötzlichen dolcissimo beide Stimmen sich zu einem Terzengesang, ebenso wie in der späteren Schlußwirkung mit den Worten „Du haut des cieux, tu me pardonneras!“ vereinen. Helene fragt Henri, ob er ihren Bruder rächen will. Hier wird in der folgenden Antwort Henris durch zähes Verharren der Melodik der Singstimme auf ein und demselben Ton die Präzision der Sprache und der dramatischen Spannung erhöht. In Henris Worte „Je le vengerai!“ gehen machtvolle Akkorde des Orchesters ein. Die akzentuierte Melodik ohne jegliches Akkompagnement beim Schwur, der bei Gott und Helenen geheiligt ist, tritt besonders hervor, worauf dann mit einer Koloraturkette beider Stimmen, in der Terzen- und Sextenfolgen eine besondere Rolle spielen, die Szene Henris und Helenens schließt. — Die Schwurszene Henris und Helenens bildet eines der Kernstücke nicht nur des zweiten Aktes, sondern der ganzen Oper überhaupt, da sie ein wichtiges Glied innerhalb der inneren Steigerungslinie des Werkes abgibt und als eindrucksvolles szenisches Bild in der Lage ist, die Abwicklung der Handlung zu steigern, wobei ihre Bedeutung für die folgenden Situationen in den Vordergrund tritt. Durch seinen Schwur sollte nämlich Henri später selbst vor die Alternative gestellt werden, seinen eigenen Vater, den er bis dahin nicht kannte, zu töten oder seinen Eid zu brechen und so Helenen zu entsagen. Im feinsinnigen Kontrast ist gleichzeitig unsere Szene als Duo der Kollektivwirkung des folgenden Finales (Nr. 6), den Fest- und Tanzgesängen der Ensembles, den Chören des Volks und der Soldaten gegenübergestellt.

Eine Gebetsszene enthält der dritte Akt (Szene Nr. 8) von Verdis „Les vêpres siciliennes“. Es ist ein Duo Guy de Montforts und Henris, in das das Gebet Henris eingeht. Henri, der in seinem Gegner, dem Guy de Montfort, Vizekönig von Sizilien, seinen Vater erkennt, in dessen Gewalt er sich befindet, kniet nieder und bittet den heiligen Schatten seiner Mutter, ihn zu verteidigen. Eine weitgeschwungene, innige Melodik umspannt den kurzen Satz, die sich ganz dem Stimmungs- und Gefühlsinhalt des Textes unterordnet und einen feierlich-sakralen Charakter annimmt. Die musikalische Illustration ist mit dem Beginn des Gebets mit denkbar einfachsten Mitteln gegeben; keine großen dynamischen Wirkungen sollen erzielt werden. Teile der Melodik der Singstimme Henris werden übernommen, ohne zu großen kolorisierenden

Wirkungen herangezogen zu werden. In diese weitgeschwungene Melodik gehen die kurzen abgebrochenen, erregten, stark akzentuierten Exklamationen Montforts, ihn zu erhören, ein und bilden einen treffenden Kontrast zu dem euphonischen Sang Henris. Mit dem Gedanken an die Zurückweisung väterlicher Liebe schwingt sich Montforts Stimme zu solistischer Wirkung auf; die Melodik und Harmonik wird ausdrucksvoller, geht aber dann wieder zur Kontrastwirkung in kürzere stürmischere Rhythmen mit neuen Bewegungsimpulsen über. Die musikalische Sprache wird immer reichhaltiger, eine Steigerung der Empfindungs- und Gefühlswelt läuft damit parallel, bis die innere Bewegtheit beider Singstimmen ihren Kulminationspunkt mit den Worten Henris „Veille sur moi et défens ton fils“ findet. Noch einmal scheint der Ausdruck der Gefühls- und Empfindungsweise zusammengefaßt in stimmlichen Höhe- und Haltepunkten mit charakteristischen Terz- und Sextwirkungen, bis mit dem plötzlichen Abbruch des Gesangs ein kurzer instrumentaler Epilog einsetzt, der in punktierter Achtelrhythmik im kräftigen ff die Szene ausklingen läßt. — Das Gebet Henris ist eines der Kernstücke des dritten Aktes der Oper und bildet einen Opernausschnitt, der zur Steigerung des dramatischen Elements in unserem Werk dient. Durch die Weigerung Henris, seinem Vater zu gehorchen, ist der Konflikt zwischen Vaterliebe und Liebe zur Frau (Helene) gegeben. Für den späteren Verlauf der Handlung wird dieses eindrucksvolle Einzelbild innerhalb der dramatischen Führungslinie von maßgebender Bedeutsamkeit.

Eine Gebetsszene als Chorsatz findet sich im vierten Akt der Verdischen Oper „Les vêpres siciliennes“. Helene, Procida und Henri sollen als Feinde des Vizekönigs von Sizilien, Guy de Montfort, zum Tode geführt werden. Noch einmal knien sie vor ihrem Tode zum Gebet nieder. Ein Chor der Mönche (Tenöre und Bässe) leitet die Szene ein, a capella vorgetragen, mit scharf akzentuierten Rhythmen und einer schmerzlich bewegten Melodik, die auf den bevorstehenden Tod der Gefangenen hinweist. Stimmgruppen der Bässe sind aus Kontrastprinzipien den geteilten Tenören entgegengestellt, um in musikalisch-klanglicher Beziehung neue gesteigerte Bewegungsimpulse zu schaffen. In dem zur Vierstimmigkeit anwachsenden Chor der Mönche geht die Solostimme Procidas, des Freiheitshelden der Sizilianer ein, der sich an Helene wendet und sie auffordert, zu beten. Mit der Bitte Henris an Montfort, den Tod der Gefangenen aufzuschieben, nimmt auch die Melodik der Szene bewegteren und erregteren Charakter an. Unruhig bewegte Sechzehntelfiguren des Orchesters geben der im Sprechton gehaltenen Bitte die nötige Resonanz. Mit den Worten Montforts „Mais à mon fils, je peux tout accorder“ nimmt die Melodik einen weichen, innigen, wohlklingenden Ausdruck an. Reichhaltigere Harmonik als Wiedergabe der innewohnenden Gefühlsbewegung und Empfin-

dungsweise Montforts tritt hervor. Im treffenden Gegensatz dazu tritt die Singstimme Helenens, die sich vom Knien aufrichtet und Henri auffordert, seinem Vater gegenüber nicht nachzugeben. Die ff-Figuren im Sechzehntelcharakter und konzise Viertelschläge des Orchesters bekräftigen ihre Worte. Die Worte Helenens werden abgelöst durch die Bitte Montforts an Henri, auf ihn, seinen Vater, zu hören. Ausdrucksvolle, reichhaltigere Harmonik tritt zur Illustrierung der konträren Gedanken beider Stimmen auf und Sechzehntelfiguren, die sich bis zum letzten Warnungsruf Helenens (Ne le dis pas) zu breiten, akzentuierten im ff gespielten Akkorden ausweiten, treten in den Dienst der Charakterisierung. In das folgende Andante sostenuto, zu dem die Stimme Helenens die Überleitung gibt, tritt zur treffenden Kontrastierung zum Ensemble (Helene, Henri, Montfort und Procida), der Chor der Mönche (a capella, mit geteilten Tenören und Bässen), der in seinem breiten, feierlichen Sang choralartigen Charakter annimmt und bedeutsamen häufigen Wechsel der Harmonik aufweist. In diese feierlichen Akkorde gehen die erregten Stimmwirkungen Henris, der nicht weiß, wofür er sich entscheiden soll und Montforts, der auf den Tod der Gefangenen durch das Beil des Scharfrichters hinweist, mit ihrer eindringlichen zäh auf demselben Ton verharrenden Melodik ein. Mit den Worten Procidas, der Montfort zum Tode folgen will, setzt der Chor der Mönche aus. Im Orchester tritt eine weiche, weitgeschwungene Melodie unter Begleitung kurzer, prägnanter Achtelwirkungen hervor, die die Exklamationen Henris und Procidas umspannt. Dann wird die Stimmwirkung des vierstimmigen Chors der Mönche aufs Neue im pp mit den Worten „De profundis", akkompagniert von kurzen kleinen Tremolowirkungen in den Bässen, herangezogen. Mit dem Gedanken des Abschieds vom Vaterland in den Stimmen Helenens und Procidas tritt die Orchestermelodie mit kleinen Abänderungen wieder in den Vordergrund. Die Ensemblewirkung wird wiederum abgelöst durch Rufe des Mönchchors mit Tremolowirkungen, wozu sich geteilte Soprane mit dem Rufe um Gnade gesellen. In die Orchestermelodie geht Chromatik ein, harmonische Verästelungen treten auf. Noch einmal vereinen sich die Stimmen Helenens und Procidas im absteigenden Oktavsang in Abschiedsworten an das Vaterland, die teils durch die pp-Rufe der Mönche „de profundis", teils durch Stimmwirkungen der Soprane mit dem Rufe „Grâce" unterbrochen werden, wobei hier die Orchestermelodik chromatische Färbung annimmt und absteigende Intervalle bevorzugt werden. Helene und Procida wollen keinen anderen Ausweg und schreiten zum Schafott. Henri aber ruft in diesem Augenblick in größter seelischer Erregung: „Mon père, mon père!" Monfort erkennt, daß Henri ihn doch liebt. In seine letzten Worte klingt noch einmal der bis zur Dreistimmigkeit anwachsende, immer mehr sich steigernde Chor der Sopranstimmen „Grâce pour eux" ein, die Wirkung des

Mönchschors im stetig anwachsenden Crescendo mit den Worten „Ad te Domine“ läuft dazu parallel und in der Zusammenfassung aller Kräfte zur klanglich-dynamischen Endsteigerung kommen starke musikalisch-instrumentale Ausdrucksmittel hinzu, bis nach dem ff-Höhepunkt im plötzlichen Gegensatz in den Orchester-Nachtakten die Szene im pp ausklingt. — Das Gebet der Gefangenen vor ihrem Tode als Ensemblesatz, unterbrochen und weiter ausgestaltet durch die Chorwirkung des Mönchschors (Bässe und Tenöre) und der späteren Sopranstimmen, bildet einen eindrucksvollen Opernausschnitt im vierten Akt unserer Oper, der mit zur Gliederung des Finales dieses Aktes dient und in seiner Einzelwirkung innerhalb der Gesamtszene einen Kontrast zur folgenden Wirkung des Ensembles (Helene, Henri, Montfort, Procida) und des bis zur Siebenstimmigkeit anwachsenden, unter bewegter, reichhaltiger, instrumentaler Begleitung gestalteten Chors „Glück und Frieden“ abgibt, nachdem Montfort Gnade den Verurteilten gegeben und sogar Helene und Henri vereinen will zum Wohle Frankreichs und Siziliens. Im Rahmen der Oper bildet unsere Szene einen Opernausschnitt, der alle vorher eingesetzten Wirkungen in eindrucksvoller Weise zusammenfaßt und als dramatisch-musikalischer Kulminationspunkt der Oper von Bedeutung wird.

Den Stoff von „Zémire und Azor“ wählten André Ernest Modeste G r é t r y und der deutsche Tonsetzer Louis S p o h r zur Grundlage ihrer Werke. In ihren Werken ist bereits die Idee der Erlösung des schuldbeladenen Mannes durch die reine, unschuldsvolle und aufopferungsbereite Liebe einer Jungfrau zur Grundlage gemacht, wenn auch noch ganz die Zauber- und Märchenoper das Paradigma abgibt, d. h. äußerliche Betonung und geringere Vertiefung und Veredelung als in der Romantik zum Vorschein kommt. Aus dieser leitenden Grundidee wachsen ganz organisch die Sakralszenen beider Opern heraus und besonders die Abschlußszenen, die textlich-stofflich eine adäquate Situation charakterisieren, werden zu Gipfelpunkten der Werke, in denen der textlich-stoffliche und musikalische Inhalt des Erlösungsproblems, mit anderen Worten die Befreiung des wegen seiner übermäßigen Eitelkeit von der Fee für schuldig befundenen und durch Häßlichkeit bestraften Persischen Prinzen Azors durch die Tochter Sanders, Zémire, seinen Ausdruck findet. — In André Ernest Modeste Grétrys „comédie-féerie en 4acts“ (1771 zu Fontainebleau aufgeführt, Textdichter: Charmontel) tritt zu der Abschlußsakralszene noch ein Bittgebet Sanders, des Vaters von Zémire, Fatme und Lisbe hinzu, das textlich-stofflich kein Analogon bei Spohr findet.

Sander, der seinen Töchtern Geschenke, darunter Zémire eine bedeutungsvolle Rose mitbrachte, muß aufs Neue, vielleicht für ewig, von seinen Kindern scheiden. Vor seinem Abschied aber bittet er Gott, seine Töchter zu beschützen und gibt ihnen seinen Segen. — Der kurze Largo non troppo-Gebetssatz im

dunklen c-Charakter gehalten; wird durch breite Akkorde in häufig wechselnder, charakteristischer Harmonisierung eingeleitet. Dann setzt die Singstimme Azors, die in der Operette Grétrys bald als Tenor bald als Baßstimme zur Geltung gelangt (ebenso übrigens wie die Stimme Alis), mit ihrer erregten, dem Sprechgesang nahekommenden Melodik ein, abgelöst nach den jeweiligen Versabschnitten durch breite Akkorde des Orchesters. In dem Gedanken an Gott, der die Kinder schützen soll, gipfelt das Gebet, um im langsamen Diminuendo jeweils durch die Akkordik des Orchesters im Wechselspiel unterbrochen auszuklingen. — Das kurze Bittgebet Sanders von nur 27 Takten ist zwischen den Allegretto-Satz Alis, der keine Reisen unternehmen will und gerne alt sterben möchte und dem Allegro assai-Satz, dem Duett Alis und Zémirens, die gerne für ihren Vater sterben will, gestellt und bildet in der dramatischen Führungslinie unserer Operette einen Abschnitt, der infolge seiner ihm innewohnenden lyrisch-elegischen Momente retardierende Wirkungen zeigt und als Ruhe- und Haltepunkt im Rahmen unseres Werkes in Erscheinung tritt.

Die konsequenteste Durchbildung aber des Erlösungsgedankens kommt erst in der Abschlußsakralszene, im Schwure Zémirens zur Geltung, die schwört, auf ewig Azor angehören zu wollen, da sie ihn, wenn er auch mißgestaltet ist, liebt. — Der Andantesatz Zémirens und des Echos wird durch lange, breite Akkorde in ansteigender Dynamik (vom pp bis zum f) eingeleitet. Zémire ruft in kurzen lauten Rufen nach Azor, die jeweilig nur durch die Echowirkung abgelöst werden. Ein längeres instrumentales Zwischenspiel in lebhaften punktierten Achteln und Sechzehntelrhythmen mit klarer, einfacher Begleitungsstruktur leitet zu den abermaligen Exklamationen Zémirens wie am Anfang mit Echowirkung über. In ausdrucksvoller, weitgeschwungener Melodik, akkompagniert von einfachen, zerlegten Dreiklangsfolgen wird dann die Enttäuschung Zémirens über ihr vergebliches Rufen treffend charakterisiert. Zémire schwört auf ewig, Azor trotz dessen Mißgestalt angehören zu wollen. Mit dem Schwur wird die Melodik der Szene bewegter, Sechzehntelfiguren gehen zur Erhöhung der Wirkung am Ende der Verse in den Sologesang Zémirens ein, eine reichhaltigere Harmonisierung läuft damit parallel, wobei die Bässe in breiten Tönen eine klare, einfache ganz auf Ausdruckszwecke gestellte Begleitung schaffen. Nach dem dritten vergeblichen Ruf Zémirens beginnt mit der Wiederholung des Schwurs eine weit ausholende Melodik, mit der ein etwas larmoyanter Zug angeschlagen wird, umspielt von einer auf Einfachheit in der Struktur abzielenden Begleitung. Kleine orchestrale Zwischenspiele nach den Verseinschnitten treten hervor und werden zu Kontrastwirkungen ausgenutzt. Mit jeweiliger auf Crescendowirkung ausgehender musikalischer Ausdeutung und Steigerung der Textwiederholung wird mit den Worten „Sie

schwört von neuem" der Höhepunkt der Szene erreicht, in dem die Liebe zu Azor gipfelt. — Die Schwurszene Zémirens ist ganz organisch aus der der Operette zugrundegelegten Idee, wenn diese auch wenig vertieft erscheint, entwachsen und bildet einen Kulminationspunkt im Rahmen der ganzen Oper. In ihr ist die Erlösungsidee konsequent durchgeführt und die Erlösung des mißgestalteten Azors durch den Schwur und durch die reine, unschuldige Liebe Zémirens gewährleistet.

In adäquater Weise wie bei Grétry gipfelt in der Abschlußsakralszene Spohrs der Erlösungsgedanke. Die Fee als Dienerin der höheren Mächte, die die Selbstsucht und Leidenschaft vernichtet und nur der wahren und reinen Tugend ihren Schutz und ihre Hilfe gibt, geleitet Zémire, deren edle und aufopferungsvolle Liebe sie gestützt, in Azors Reich, und dieser erreicht durch sie beglückt seine Erlösung. Wie bei Grétry erfährt bei Spohr die Erlösungsidee nicht jene Vertiefung und Durchbildung wie sie in der späteren Romantik in Erscheinung tritt. Auch in unserer Szene dominiert musikalisch wie textlich eine leicht preziöse, ganz schlichte, einfache und natürliche Auffassung und Gestaltung. — Die Melodik der Szene ist von einfacher und anmutiger Struktur und gibt der ganzen Szene ein reizvolles Gepräge. Hinzu kommt eine schlichte und zarte Harmonisierung, die in ihrer charakteristischen Durchbildung die gefällige Melodik der Szene illustriert und ganz dem Empfindungs- und Gefühlsinhalt des Textes entgegenkommt. Erhöht wird die eindrucksvolle Wirkung durch eine treffende, ganz dem klaren und preziösen Grundcharakter der Szene angepaßte Instrumentierung, die in wenigen und knappen Strichen den Vorgang der Erlösung charakterisiert. Auf einen Wink der Fee ist die Szene in einen prächtigen Saal verwandelt. Von Azor selbst ist jegliche Mißgestalt gefallen. Er hat seine jugendliche Schönheit wiedererlangt und wird von Sander in Zémirens Arme geführt.

Neben Opern wie „Johanna d'Arc", „Liebeszauber" (Käthchen von Heilbronn), „Ein Abenteuer Karls II." und „Der lustige Rat" hat sich Julius von Hoven auch mit dem Stoff der Turandot befaßt, dessen Bearbeitung zum Libretto nach Gozzi-Schillers dramatischem Märchen Zerboni unter Verlegung der Handlung von China nach Persien vornahm. Die Musik lehnt sich in genere an die italienischen Opern der Zeit eines Rossini und Bellini an, wenn auch deutsche Züge vor allem in der Szene der drei Rätsel, die Turandot dem Prinzen Kalaf von Astrachan vorlegt, zur Geltung gelangen. Die Sakralszenen der 1838 zum ersten Mal aufgeführten Oper umfassen zwei Monologe, das Gebet Baraks und Kalafs, einen Chorsatz (Gebet) und die Trauungsszene Turandots mit Kalaf. — Kalaf, der vertriebene Prinz von Astrachan, hat die drei Rätsel Turandots gelöst und gibt Turandot das Rätsel seines Namens auf, durch dessen Lösung sie sich von ihm befreien kann. Als einziger weiß

nur Barak den Namen des Prinzen, sein ehemaliger Erzieher und der jetzige Sklavenführer Orosmans, des Königs von Persien. Dieser wird von bewaffneten Sklaven vor Turandot geschleppt. Er ahnt Schlimmes für seinen Herrn und fleht Gott in einem Bittgebet an, den Prinzen vor Unglück zu bewahren. — Die Gebetsszene besteht aus Rezitativ und Kavatina (Andante sostenuto). Im kurzen Vorspiel zum Rezitativ klingt in wuchtigen Akkorden in d — das Anfangsthema der Ouvertüre (Sonatenschema) an und weist auf die Kalaf und Barak drohende Gefahr hin. Mit dem Gedanken aber an Gott leitet das erregte, zum Teil durch Tremolfiguren begleitete Rezitativ zum Andante sostenuto über. Eine schön sangliche, weiche Cellomelodie rankt sich in dem kurzen Vorspiel bis zum Einsatz der Singstimme empor, verschwindet und kommt dann wieder in den Pausenabschnitten des Gesangs zur Geltung. Einige Thementeile werden von der Singstimme übernommen, deren zarte, leicht eingängige Melodik sich in weitem Bogen über das ganze Stück spannt, akkompagniert zunächst von den leisen, lang anhaltenden Akkorden der Klarinetten, Hörner und Fagotte, später abgelöst durch die Streicher, die zusammen mit ihnen die Illustrierung der Melodik des in einem langen Crescendo zum Höhepunkt hindrängenden Gesangs (bei den Worten „Wie kein Vater liebt den Sohn!") gewährleisten und in einem kurzen siebentaktigen Epilog im pp ausklingen. — Seiner ganzen Struktur gemäß bildet die Gebetsszene Baraks mit ihrem lyrischen Charakter einen Opernausschnitt, der innerhalb des Rahmens unserer Oper den Ablauf der Geschehnisse als retardierendes Moment unterbricht (Barak wird nicht sofort zur Prinzessin von Schiras geführt) und in seiner individuellen Wirkung geschickt zwischen das vorhergehende Rezitativ und Duett (Turandot und Adelma mit Frauenchor) und das folgende erregte Terzett (Turandot, Adelma und Barak), in dem von Barak der Name des Prinzen gefordert wird, gestellt ist. — In ähnlicher Weise ist das Gebet des Prinzen Kalaf, die Romanze Nr. 12 im zweiten Akt unserer Oper, als lyrischer Ruhe- und Haltepunkt zu werten. Die dramatische Steigerungslinie mit ihren verschiedenartigen nacheinander eingesetzten Handlungselementen wird durch sie unterbrochen und eine Verzögerung in der Handlungsführung in ihrem Streben zum Finalbau, dem Ausklang der Oper, erzielt. Prinz Kalaf wird in seinem Schlafgemach von den Soldaten des Königs Orosma bewacht, die keinen zu ihm lassen dürfen, damit niemand seinen Namen erfährt. Kalaf wendet sich im Hinblick auf den kommenden für sein Leben entscheidenden Tag an Gott in einem kurzen Larghettosatz. — In der Introduktion (Andante) leitet in solistischer Weise eine zarte, ausdrucksvolle Cellokantilene, von der Oboe abgelöst, in eine Kadenz auslaufend, zum Larghettosatz über, in dessen einführenden Takten bereits die Melodik der Singstimme vorweggenommen ist. Typisch ist hier bereits nach den jeweiligen achttaktigen Perioden der figurative Ausbau

der Motivik. Die ganz nach italienischer Struktur zugeschnittene Melodik der Singstimme findet dabei eine in rhythmischer Gleichförmigkeit das ganze Stück hindurchziehende Achtelbegleitung, die Julius von Hoven bei Wiederholung des Themas durch rhythmisch ebenso gleichmäßige Triolenbewegungen zu beleben versucht. Auf die Ausdrucksgestaltung und Illustrierung des Textes ist im allgemeinen wenig Wert gelegt. nur an wenigen Stellen schließt sich eine dem Ausdruck des Wortes mehr entsprechende Begleitung vor allem durch Horn und Cello an. Durch Wiederholung der letzten Versabschnitte wird eine Steigerung im Satzbau erzielt, bis in immer mehr sich abschwächender Dynamik das kurze Gebet Kalafs im dreifachen p ausklingt.

Das Gebet als Chorsatz finden wir im zweiten Finale der Oper „Turandot“ von Julius von H o v e n vor. Prinz Kalaf, der vor seinem Tode zu stehen glaubt, wird vor Turandot geführt. Um einen Altar gruppieren sich Priester, Doktoren, Hofleute und Volk und bitten in einem Gebet, den König und sein Land zu segnen. In wuchtigen D + Akkorden wird das Hauptthema des Satzes, das in seiner Rhythmik ein bewußt orientalisches Kolorit erhält, vom Orchester im Allegro moderato assai gebracht, um dann vom vierstimmigen Chor im analogen Rhythmus und Takt und in analoger Harmonie mit den Worten „Sonne, schütze unseren König“ übernommen zu werden. Der bewußten Monotonie des Rhythmus und der Melodik wird ein kleinerer Satz mit polyphoner Arbeit entgegengestellt, um dann aber wieder in gleichrhythmischen Notenwerten zum Hauptthema mit seiner eintönigen und einheitlichen Struktur zurückzuleiten. Die Textbehandlung des Chors ist wie die übrigen Chöre dieser Oper nachlässig. Eine dynamisch-steigernde Verwendung ist der Chormasse nicht zugewiesen, vielmehr ist der Chor in unserer Szene als dekoratives Element in den Rahmen der Oper gestellt, um die Prachtentfaltung am Hofe des Königs und seiner Tochter, der Prinzessin Turandot, zu malen. Über diese begleitende und illustrierende Tätigkeit kommt der Satz nicht hinaus. — Seiner ganzen Struktur gemäß ist unsere Sakralszene als Opernausschnitt zu werten, der mehr als Füll- und Zusatzstück zur Geltung gelangt, als daß er als Handlungselement für die Handlungsführung der Oper wertvoll wird.

Die eigentliche Abschlußsakralszene ist die Trauung zwischen Kalaf und Turandot. Kalaf, der sein Leben nicht verlängern will, weil es wertlos in Turandots Augen erscheint, will sich erstechen, aber Turandot fällt ihm in den Arm. Sie ist besiegt, da sie ihr Herz an ihn verlor. Nach dieser plötzlichen Sinnesänderung der Prinzessin beginnt dann der Chor sofort mit den Worten „O, kommt, o kommt zur Feier der Hochzeit zum Altar“. Dieser Übergang zur Trauung ist zu kraß und durch die allzu großen Striche Zerbonis entstanden, der die Szene der Adelma, der Turandot, Vater, Mutter, Bruder und Schwester und nun auch den Geliebten geraubt hat, ausläßt. — In der Abschlußsakralszene

unserer Oper verzichtet Julius von Hoven nicht auf kollektivistische Wirkung. Dabei wird der Chormasse ein Terzett (Turandot, Kalaf und Orosman) mit polyphoner Arbeit entgegengestellt, in dem die Liebe mit ihrer großen Macht als Quell des Segens gefeiert wird. Das Terzett geht später mit dem Choreinsatz in seinen fast abrupten Achteln in ein Duett über, so daß die Stimmen Turandots und Kalafs über den kurz abgerissenen Akkorden des Chorsatzes schweben, wobei Koloraturwirkungen vor allem in der Singstimme der Turandot zur Geltung gelangen und der italienischen Kantabilität große Konzession gemacht wird. Der Chor geht dann mit den Worten „O, jubelt, auf zum Altar" wieder in den bewußt orientalischen Rhythmus über, bis mit dem Loblied auf Persiens Glück in der Vielheit und Geschlossenheit aller Wirkungen untereinander die Szene abschließt. Als letztes, besonders eindrucksvolles szenisches Bild ist somit in unserer Oper der Sakralszene im Finale, in das schließlich alle verfügbaren nacheinander eingesetzten Einzelwirkungen eingehen, ihre Stellung zugewiesen und als zusammenfassender dramatisch-musikalischer Kulminationspunkt ihre Bedeutung anerkannt.

Dieselbe Quelle wie Zerboni für Julius von Hoven benutzten G. Adami und R. Simoni, um Puccini ein lyrisches Drama in drei Akten und fünf Bildern, in geschickter und bühnensicherer Formung mit wesentlichen Abweichungen von Gozzi, die größtenteils auf Puccinis Initiative zurückführbar sind, zu schaffen. (Vor allem die Szene, in der aus der gefühllosen und grausamen die liebende Frau wird, ist Puccini zuzuschreiben). Diese Oper Turandot aber sollte nicht mehr von dem Komponisten selbst zu Ende geführt werden. Mit der Beendigung des Trauerzuges Liùs mußte er die Feder wegen seiner todbringenden Krankheit hinlegen, und Franco Alfani war es, der das folgende Duett und das Finale nach den 36 Skizzenblättern Puccinis vollendet hat, ganz sich dem Komponisten anpassend, aber dennoch äußerlicher und aufdringlicher in Gestaltung und Formung. — In Puccinis Oper kommen zwei Sakralszenen zur Geltung, die bei Hoven infolge des differierenden Textes nicht in Erscheinung treten. Es ist der Zug des zum Tode geführten Prinzen (erster Akt), in den der Gesang der weißen Priester, die um seine Seele beten, eingeht und der Chor des chinesischen Volkes nach dem Tode Liùs, mit der Bitte an den klagenden Schatten, keine Vergeltung zu üben (dritter Akt der Oper).

Der junge Prinz von Persien hat die Rätsel Turandots vergeblich zu lösen versucht und wird nun nach seiner unerfüllten Bitte um Gnade auf den Wink Turandots verurteilt. Im Zuge, der ihn zum Schafott geleitet, befinden sich weiße Priester, die für seine Seele zum großen Kungtse beten. — Nach der musikalischen Illustrierung des Mondaufgangs im Andante molto sostenuto, in dem vor allem lange Orgelpunkte mit den immer bewegten und erregten Sechzehntelsextolenfiguren der Violen und Violoncelli auffallen, über denen breite

Akkorde, teilweise durch kleinere Wirkungen der Holzbläser unterbrochen, schweben und in dem die heterogensten Kräfte wie solistische Harfen-, Flöten-, Klarinetten-, Celestawirkungen und beim Leuchten des Mondes besonders Trompeten, Xylophon, Glocken (Röhren) im Orchester ihre besondere Verwertung finden, tritt mit dem Andante triste (Tempo di marcia funebre) der Zug auf, der den jungen Prinzen zum Schafott geleitet. In der musikalischen Illustrierung tritt hier wiederum ein langer Orgelpunkt auf Es in Erscheinung, über den sich eine klagende Melodik der Streicher und Holzbläser mit ihrer besonderen Rhythmik wölbt, die dem Vorgang ein charakteristisches Gepräge zu geben vermag. Ungewöhnliche Tonfolgen, harmonische Eigenarten Puccinis kommen zur Geltung und nebeneinander liegende Moll-Dur Dreiklänge im Sekundintervall fallen auf, ebenso wie eindringliche Repetition der Melodie, dynamische Kontraste von ff und Dolcissimo, um Gefühlsspannungen zu erzielen, in die Augen springen. Die Menge (Chor: Sopran I, II und Tenor I und II, später auch Bässe) tritt beim Anblick des bleichen Prinzen für diesen ein und fleht um Gnade. Selbst Kalaf, der Sohn des entthronten Königs der Tartaren, bittet für ihn, will Turandot sehen und sie verfluchen. wird aber mit dem Auftreten der Prinzessin, die die Verurteilung bejaht, ganz in ihren Bann geschlagen und von ihrer Schönheit geblendet. Sein Sang wird abgelöst durch den Chor der weißen Priester, die im Zuge für die Seele des zum Tode geführten Prinzen zum großen Kungtse beten. Ihr Sang wird durch einfach geformte Melodik, die ganz auf die Bedeutung der Textworte Rücksicht nimmt, gekennzeichnet und ragt durch bewußt gestaltete Feierlichkeit und Festlichkeit hervor. Die Begleitung ist auf einfachste Mittel beschränkt und löst durch ihre immer sich wiederholenden Ton- und Klangfolgen Einförmigkeit und Monotonie aus, die nur in etwa durch eine kleine, lange, aufsteigende und plötzlich abbrechende Piccolofigur eine Belebung erfährt. Mit dem immer mehr sich entfernenden Zug wird auch der Sang der Priester schwächer und schwächer und verklingt schließlich ganz leise in den letzten es-Akkorden. Der Prinz, Timur und Liù bleiben zurück und der für das Schicksal seines Sohnes zitternde Timur tritt zu Kalaf und bittet ihn, von der Stätte des Grauens fortzueilen. — Der Sang der weißen Priester, der in den ersten Akt der Oper „Turandot" fällt, trägt Gliederungscharakter und bildet im Rahmen des Zuges zum Schafott einen szenisch-musikalischen Abschnitt, der als Einzelglied innerhalb der Vielheit der aneinandergereihten Bildchen von Bedeutung und besonders für die Schilderung des chinesischen Milieus und der Situation überhaupt mitbestimmend wird.

Ein Bittgebet als Chorsatz findet sich im dritten Akt der Oper Puccinis nach dem Tode Liùs. Liù, die den Namen des Prinzen an Turandot verraten sollte, um ihn so der Prinzessin in die Hände zu liefern, hält tapfer den Folterqualen stand, um schließlich sich selbst zu töten. Timur aber ruft gen Himmel,

daß alle für ihren Tod büßen müssen, denn ihre schwergekränkte Seele würde sich rächen. Die Menge des chinesischen Volkes aber bittet in einem Gebet den Schatten um Vergebung. — Nach dem Andantino mosso Liùs (Du, von Eis umgürtet) mit seiner zunächst an die Pentatonik sich anklammernden, später aber immer mehr sich frei entfaltenden und immer mehr sich steigernden klagenden Melodie und dem erregten Sang Timurs, der schmerzlich aufschreit, nachdem ihm die Todeskunde Liùs durch Ping gebracht wird, setzt der Chor des chinesischen Volkes (Sopran, Tenor, Baß), das pietätvoll und andächtig den kleinen Körper Liùs betrachtet, mit dem Largo sostenuto im dreifachen p gehalten ein. Die Soprane, die bis zur Vierstimmigkeit geteilt erscheinen, und die Bässe zeigen dabei analoge Linienführung und geben in breiteren Tönen die Hauptstimmen mit den Worten „Vergelt es an uns nicht“ ab, während die Tenöre mit den Worten „Klagender Schatten“ bewegtere Melodik und Rhythmik aufweisen und nicht so sehr als Komplementärstimmen zu den Sopranen erscheinen, vielmehr durch ihre individuelle und wichtigere Behandlung auch besondere Eigenart besitzen und sich in charakteristischen Wirkungen aus dem Stimmkomplex herausheben. Gerade durch die besondere klangliche Beziehbarkeit der Stimmen untereinander gelingt es Puccini feierliche Klänge zu erzielen und den Vorgang in das rechte Licht zu rücken. Das Orchester übernimmt dabei größtenteils die Melodie der Chorstimmen und illustriert in feinsinniger Weise die Stimmen des Chors. Wert wird außerdem auf die Ausarbeitung dynamischer Wirkungen gelegt, die gerade in diesem Stück deutlich hervortreten. Nach den letzten Worten des Chors erklingt noch einmal das schmerzliche Thema des Todessangs der Liù. Timur faßt die kleine Hand der Toten und will für immer bei ihr bleiben. — Der Bittsang des Chores an den heiligen Schatten ist ein organischer Bestandteil der zugrundegelegten Idee der Oper und bildet inmitten des diminuitivhaft zusammengefügten Formenaufbaus des dritten Aktes eines der eindrucksvollsten Momentbilder, das infolge seiner szenischen und musikalischen Formung und Ausdrucksanlage, infolge seiner empfindungsvollen Melodik, seiner eindringlichen Wiederholung derselben Themen, seiner verschiedenen Schattierung in klanglich-dynamischer Beziehung und seiner lebensvollen Rhythmik aus dem Rahmen der Gestaltung hervorragt und mitbestimmend für die weitere Entwicklung des Spielgeschehens der Oper wird.

## IV. (Rückblick).

Bei einem Überblick über die Opernproduktion der Frühoper des 19. Jahrhunderts zeigt es sich, daß die schaffenden Künstler die Sakralszenen als bedeutsame und wertvolle konstruktive Bauelemente für die Opernpartitur schätzen und erkennen. Evident wird dies durch die formale Behandlung, Gestaltung, Durchbildung, ausdrucksmäßige Anlage und durch die bestimmte Einfügung, Gliederung und Verwendung der sakralen szenischen Bilder, die ihrerseits wiederum Rückschlüsse auf die verschiedenen künstlerischen Auffassungen der tiefsten Eigenart des jeweiligen Spielgeschehens, seines Stoffinhaltes und seiner Idee machen lassen. Für die szenische Formung der Sakralszene werden nun, in analoger Weise wie für die charakteristische Behandlung von Szenentypen wie Kampf-, Sturm-, Tanz-, Liebesszenen, Trinkchor etc. besondere in künstlerischer Wirksamkeit gestaltete Ausdrucksmittel mitbestimmend sind, charakteristische, anerkannte und berechtigte Wirkungsfaktoren maßgebend, die eine bedeutsame Rolle für die Abwicklung des inhaltlichen Geschehens des sakralen Opernausschnittes spielen und zum eigentlichen Träger der jeweiligen bestimmten Situation und der Empfindungen und Gedanken der agierenden Personen werden. Aus der Fülle der verfügbaren technischen-musikalischen Mittel und der Vielheit der ausübenden Faktoren könnte man diese spezifischen, für die Ausdrucksform der Sakralszene wichtigen künstlerischen Gestaltungselemente als sakrales Prinzip herausstellen. Neben den jeweiligen mehr oder minder vertieft das religiöse und kirchliche Element widerspiegelnden Text, der seine Anlehnung an das Kirchlich-Dogmatische zum Teil durch die lateinische Sprache beweist, tritt die Verwertung, Bedienung und Nutzbarmachung liturgischer Motivik mit eigentümlich kirchlich-mystischem Klangreiz, geschickter im Stile antico gehaltener Harmonisierung mit kirchlich-feierlichem Charakter, charakteristischer archaistischer Dreiklangsfolgen, typischen Wechsels von Dur- und Moll Dreiklängen auf derselben Stufe (möglichst schnell und oft aufeinander folgend), a capella Technik mit teilweise wenig bedeutungsvollem Akkompagnement durch die Orgel in den Vordergrund. Andererseits werden als Ausdruckselemente eines feierlichen, festlich-sakralen Charakters besonders die Bläser und Holzbläser verwertet, die in langen, breiten Akkorden solistisch oder als Kontrastgruppe den Streichern gegenübergestellt oder mit ihnen vereint in Erscheinung treten. Die unterschiedlichsten Farbwirkungen und Klangmischungen kommen dabei mit der Ausschöpfung und Ausdeutung der jeweilig anders gearteten Situation zur Geltung. Hinzu treten als bedeutende, für den Ausdruck des Sakralen von den Komponisten verwendete Instrumente, die Glocken, die Orgel und die Harfe. Bis in die Sakralszenen der neuesten Zeit läßt sich ihre charakteristische Verwertung als eindruckssichere, wirkungsvolle Gestaltungsmittel des Sakralen nachweisen. Ein entscheidender Anteil fällt ferner

in der Vielheit der Wirkungen den großen stimmlichen Wirkungen eines oder mehrerer Solisten und der kollektivistischen Wirkung des Chores zu. Ganz dem Wortinhalt und der Stuktur des sakralen Textes entsprechend geben die Komponisten der gesanglich-szenischen Gestaltung ihr besonderes Gepräge und lassen besondere Momente des Ausdrucks in der Durchformung der Einzelstimmen (in ihrer formalen und dynamischen Struktur), der Disposition und besonderen klanglichen Beziehung von Ensemblestimmen (in ihrer verschiedenartigen Zusammenstellung und Gegeneinanderstellung in Gruppen) und der Chorstimmen (in ihrer bestimmten Durchbildung und charakteristischen Verwertung) zur Geltung gelangen. Ganze oder teilweise Anlehnung an die breite, feierliche Stimmwirkung des Chorals, Bevorzugung liturgischer Gesänge, aber auch einfache, schlichte, innige, weitgeschwungene, ausdrucksvolle, oft an das Stimmungsvolle der Naturromantik anklingende Sangesmelodien, die nicht nur den sakralen Vorgang illustrieren, sondern auch in den Dienst der Charakteristik der agierenden Personen als Träger der Ideen, ihrer Regungen und Äußerungen gestellt sind, wie sie zum Beispiel in groß angelegten frei gestalteten Monologen sich kundtun, fallen in die Augen. Diesen Wirkungen gegenüber stehen Stimmwirkungen mit rein äußerlichen, auf besondere Festlichkeit und Feierlichkeit abzielenden Ausdrucksmomenten, die auf die Ausbildung des an sich schon weniger bedeutenden religiösen Textes wenig Rücksicht nehmen, leicht sangliche Intervalle und eine typisch gleichrhythmisch-harmonische Satzweise bevorzugen, Akzentierungen, dynamisch-gegensätzliche Wirkungen vor allem nach den Versabschnitten spielen und besondere Crescendo- und Diminuendowirkungen in den Vordergrund treten lassen, auf eindringliche feierliche Wirkung durch Wiederholungen von Motiven rechnen, besondere Schlußgestaltung bevorzugen, teilweise Unisonowirkungen der Stimmen bedingen und eine Begleitung größtenteils ausschließen (das manchmal auftretende Orgelakkompagnement ist nebensächlicher Art). Eine derartige Behandlung von Szenen schließt eine besondere Durchbildung und Durchformung der Stimmtypen und ein besonderes Eingehen auf Individualcharakteristik aus. Nur manchmal hebt sich die Sopranstimme in solistischer Weise über die Gleichförmigkeit des übrigen Stimmkomplexes als Kontrastwirkung teilweise in Koloraturwendungen von echt italienischer Kantabilität hinaus. Hinzu kommt die stimmliche Wirkung der Chormasse, die in festlichen und feierlichen Sängen auf den sakralen Vorgang hinweisend, teilweise die Stimmwirkungen der Solisten illustriert, als dekoratives Element ihre Verwertung findet, für die Intensität der Gestaltung besonders religiös-fanatischer Szenen in ihrer größeren Eindringlichkeit und Bewegtheit, Ausdrucksfähigkeit, Präzision und Prägnanz in der Stimmführung als dynamisch-steigerndes Element ein maßgebender Faktor wird und letzten Endes als eindrucksvolles, die verschiedenartigsten Kräfte mit ihren singulären Wirkungen in der Gleichzeitigkeit des Übereinander in größtmöglichster

Gestaltungskraft zusammenfassendes Ausdruckselement eine erhöhte Bedeutung erhält. Neben diesen für die Struktur der Sakralszene und ihrer ausdrucksmäßigen Anlage wirkenden Bestandteilen und Kräften tritt die Leitmotivik als besonderes konstruktives Bauelement zur organischen Verbindung von Sakralszenen oder auch nur Abschnitten sakraler Art, die textlich in innerer Beziehung zueinander stehen und die die Ausgangsbasis, die Durchführung, Durchbildung, Entwicklung, Vertiefung und Vollendung sakraler Vorgänge, die gleichzeitig wiederum im engsten Konnex mit der künstlerischen leitenden Idee der Oper stehen, unter gleichzeitiger Herausarbeitung der Personencharakteristik umfassen. Die Leitmotive kommen zwar erst als aufbauende und gestaltende Kräfte im Spielorganismus in plastischer Eindringlichkeit und Formung bei Wagner zur Geltung, bilden aber dennoch bereits vor dem Schöpfer des Tristan mit ihren eindrucksvollen, feierlichen und festlichen Themen, ihren Veränderungen, Umbildungen, Umwandlungen und Umformungen, die in feinsinnigster Weise dem jeweiligen Gefühlsausdruck und der Empfindungsweise der agierenden Personen entgegenkommen und die die jeweiligen Situationen zu zeichnen in der Lage sind, Bestandteile, in denen der musikalische Gehalt des Sakralen symbolisiert erscheint und die eine organische Verbindung, Verknüpfung und Verwebung sakraler szenischer Bilder erreichen und gewähren. — Die Opernpartituren der Frühoper des 19. Jahrhunderts lassen nun bezüglich der Stellung dieser mit derartigen instrumentalen und vokalen Mitteln gestalteten sakralen szenischen Bilder in der Mannigfaltigkeit der Wirkungen im Spielorganismus der Oper verschiedene bestimmte Einordnungs-, Gliederungs- und Verwertungsprinzipien verraten. Dabei bedingen die Szenen in der Abwicklung und Abrollung der dramatischen Geschehnisse, in der jeweiligen inneren dramatischen Führungslinie, ihrem Grundcharakter gemäß, zum Teil Tonstücke, in denen mehr lyrische Momente als lebhaft agierende Wirkungselemente dominieren, das heißt, Opernausschnitte, die ihr charakteristisches Gepräge erhalten durch Gefühlsmäßigkeit und unmittelbarer Wiedergabe der Begebenheiten und Handlungen in Form des Gefühls, durch persönlichen Stimmungsausdruck und persönliche Empfindungsweise, durch Kundmachung innerer Seelenstimmungen, durch Widerspiegelung des subjektiven religiösen Gefühls in Anlehnung oft an das Stimmungshafte in der Natur. Dieses Stimmungshafte tritt dann in innigen Konnex mit der Ausdrucksform des subjektiven Gefühlsinhaltes und der persönlichen Gemütsstimmung überhaupt. Subjektiv-religiöses Empfinden und Naturromantik klingen zusammen und bedingen eine feierliche, weihevolle, sakrale Stimmung. Diese so der dramatischen Spannung und Steigerung entgegengesetzten Episoden des Werkes bilden sakrale Opernausschnitte, die in der Abwicklung der dramatischen Geschehnisse Ruhe- und Haltepunkte schaffen und retardierende Momente und Pausen in der bis zum dramatisch-musikalischen Höhepunkt im Finalbau hindrängenden, sich

entwickelnden und steigernden Handlungsführung bedingen. — Derartige lyrische Halte- und Ruhepunkte, teilweise organisch der Grundidee der Oper entwachsen, teilweise nicht notwendig der Spielgesetzlichkeit des Werkes angehörend und oft mit einer hilflosen Motivierung als illustrative Szenen dem Operngan zen eingeordnet, werden nun von den Komponisten in Einzel-, Ensemble- und Kollektivwirkung mit festlichem und feierlichem Charakter zur Gliederung größerer szenischer Formungen herangezogen, wo sie dann in ihrem Aufbau und ihrer ausdrucksmäßigen Anlage von nicht übermäßiger Bedeutung sind. — Ferner werden sie als kleinere und größere Opernabschnitte im Spielorganismus Kontrastprinzipien dienstbar gemacht und dann mit ihren wesentlich lyrischen Momenten oft als unorganische, feierlich vorher aufgeputzte Bestandteile in Opern, deren Handlung durch den Wechsel heterogenster Schaubilder bestimmt und gesteigert wird, dramatisch bewegten und erregten, lebendig fortschreitenden und spannenderen Szenen, entgegengestellt. — In besonderem Maße aber werden sie zu Kernstücken und Kulminationspunkten eines Aufzuges ausgebaut, die entscheidende Bedeutung im Opernorganismus erlangen und im Wesentlichen der Symbolisierung des Sakralen und der eingehenden Charakteristik der agierenden Personen als Träger des Sakralen dienen.

Aber nicht nur Tonstücke mit vor allem subjektiv lyrischen und stimmungsreichen Momenten, die unmittelbar ohne wesentliche äußere Handlungen innere Vorgänge widerspiegeln, — darüber hinaus bilden die Sakralszenen Opernausschnitte, die durch ihre lebendige, lebensvolle, spannende Gestaltung mitbestimmend für die Abrollung der Handlung sind und einen maßgebenden Faktor für die Führungslinie des Spielgeschehens abgeben. Diese Sakralszenen werden als lebhaft agierende Faktoren der Handlungsführung vor allem mit Hilfe einer bewegteren und erregteren, in größter Eindringlichkeit und Präzision gestalteten Melodik, die meistens auf bequeme Eingängigkeit und leichte Faßlichkeit abzielt und sich besonders in religiös fanatischen Szenen wie Schwerter- und Bannerweihen, Schwurszenen, Rachechor und etc. an die scharf punktierte und akzentuierte Marschrhythmik hält, ausgebaut und durch eine reichere, bewegtere, oft unruhig wechselnde, effektvolle Harmonisierung, durch Herausarbeitung gegensätzlicher dynamischer Wirkungen. die nur teilweise dem Gedankeninhalt des religiösen Textes und Versabschnittes im einzelnen entgegenkommen und durch große kraftvolle Crescendowirkungen von maßgebender Bedeutsamkeit für das innerlich und äußerlich gesteigerte Tempo der Szene. Bewegte auf- und abwärts eilende Figuren der Streicher mit oft breiten Akkorden der Holzbläser und Bläser als Untergrund, andererseits wiederum bewegtere Holzbläser und Bläserwirkungen in treffendem Kontrast zu den Streichern gestellt oder mit ihnen vereint, Wiederholung einzelner prägnanter Motive, um eindringlichere Wirkungen zu schaffen, Verwertung chromatischer Bildungen, zähes Festhalten und Verharren auf ein und demselben

Ton und Intervall, zur Vertiefung und Veredelung herangezogene Choralfigurationen, Orgelpunkte, alterierte und verminderte Akkordfolgen, verschiedene Schattierungen in klanglich-dynamischer Beziehung, größere Verwendung orchestraler Klangmittel überhaupt besonders zum Erzielen von Momenten religiöser Begeisterung und Fanatik, Tremolo- und eindringliche Unisonowirkungen, Sprechton- und teilweise sogar Koloraturwirkungen, einprägsame instrumentale Intermezzi, die die Spannung aufstauen, um sie später wieder auszulösen — schaffen größere Bewegungsimpulse, eine Steigerung dramatischer Spannkraft und ein größeres Pulsieren der dramatischen Schlagkraft. Von Wichtigkeit werden ferner in derartigen Sakralszenen neben den im allgemeinen bewegter gestalteten vokalen Einzel-, Duett-, Terzett- und Ensemblewirkungen (teilweise ohne Instrumentalbegleitung) die verschiedenen Chöre. Die Chöre wachsen über die Bedeutung des Nur-Illustrierenden und Untermalenden, wie sie ihre Verwertung im allgemeinen in Sakralszenen, die lyrische Halte- und Ruhepunkte abgaben, fanden, hinaus, sind nicht mehr Träger des Rein-Dekorativen nur, sondern mitbestimmende Antreibungs- und Steigerungselemente für die szenisch-musikalische Struktur des sakralen Spielgeschehens. Um eine gesteigerte, lebendigere Gestaltung in szenischer und musikalisch-klanglicher Beziehung zu erzielen, geht man zu Gruppenbildungen über und schafft ein möglichst große Zahl von mannigfaltigen, verschiedenartigen Chorwirkungen. Man gliedert und fügt auch Frauen- und Knabenchöre mit in die szenische Aktion ein, formt sie zu wirkungsvollen Gestaltungs- und Ausdruckselementen, behandelt sie unterschiedlich nach ihrer Eigenart und verwendet sie als charakteristische kolorisierende Wirkungen. Dabei wird auf treffende Aus- und Durchbildung der Stimmen, treffende gegenseitige Bezugnahme, bzw. treffende Gegenüberstellung besonderer Wert gelegt. Kontraste von vokalen Einzel-, Duett-, Terzett-, Ensemblestimmen zu einzelnen Chorstimmen und Chören werden geschaffen, einzelne Chorstimmen gegeneinander ausgespielt, Chorstimmen gegen Chöre gesetzt und Chöre untereinander in scharfen und kraftvollen Gegensatz gebracht, um dann schließlich später eine Wiedervereinigung aller verwendeten Einzelkräfte und Klangelemente anzustreben. Mit dieser Herausstellung und Intensität der Gestaltung der Wirkungen zu klug vorbereiteter und virtuos durchgeführter Bewegungsfähigkeit läuft eine Steigerung der Empfindungs- und Gefühlswelt, eine Bewegtheit und Steigerung des Tempos der Handlung und eine Bewegtheit des szenischen Bildes besonders in Sakralszenen, die von Momenten religiösen Eifers und gesteigerter Begeisterung, von Glaubenshaß und Glaubensfanatismus getragen werden, parallel. Die so durch Ausschöpfung derartiger instrumentaler Mittel und durch dynamisch-steigernde Einbeziehung und Verwertung derartiger vokaler Wirkungen geschaffenen Sakralszenen werden damit zu Handlungselementen im Spielorganismus der Oper, die in der Vielheit der Grundkräfte der Oper besondere Bedeutung erlangen und als Faktoren für

die Steigerung der Handlungsführung im Spielgeschehen mitbestimmend und maßgebend werden. — Als sakraler Abschnitt zur Steigerung des dramatischen Elements findet nun die Einordnung und Einfügung in den Gesamtorganismus der Oper unter den Gesichtspunkten zum Teil der Gliederung einer größeren Einzelszene statt, in der er als kleinere Einzel-, Duett-, Terzett-, Ensemble- oder Chorwirkung im Gefüge der übrigen zum Gesamtaufbau und -ausbau der Szene benutzten Sonderwirkungen nur untergeordneten Charakter besitzt. Gleichzeitig wird dieses kleine Einzelbildchen meistens unter Berücksichtigung seiner typischen steigernden architektonischen und ausdrucksmäßigen Anlage in der diminuitivhaften und kaleidoskopischen Struktur der großen Einzelszene zur Kontrastgestaltung anderen Szenenteilchen mit völlig anders gearteten Vorgängen gegenüber herangezogen. — Von größerer Wichtigkeit als ihre Verwendung zur Steigerung des Ausdrucksgehalts der einzelnen szenischen Formung ist ihre Verwertung als Gesamtszene im Spielorganismus. Hier ist sie als eindrucksvoller Opernausschnitt mit teilweise recht starken charakteristischen Handlungsimpulsen, die eng verbunden mit den ganz auf die äußeren Vorgänge Rücksicht nehmenden musikalischen Bewegungsmomenten in Erscheinung treten, in Einzel- und kollektivistischen Wirkungen in den Rahmen der Oper gestellt, um eine Oper oder einen Akt der Oper einzuleiten, um als Ausgangsbasis einer künstlerisch leitenden Idee zu dienen, für das jeweilige religiöse Problem oder den jeweiligen religiösen Konflikt den Ausgangspunkt zu geben und uns in medias res zu führen. — Als dramatisch steigerndes Element wird die Sakralszene ferner in Opern benutzt, die auf große wirkungsvolle Schaubilder wie Schwurszenen, Schwerter- und Bannerweihen etc. rechnen, in denen meistens wilde religiöse Begeisterung und Glaubensfanatismus eine große Rolle spielen. In dem nach dem System der französischen Antithesen aufgebauten Libretto derartiger Opern wird auch der Sakralszene, meistens zu kollektivistischer Wirkung ausgebaut, in der Vielheit der Einzelkräfte, der Aneinanderreihung, dem jähen Wechsel mannigfaltigster und buntester Schaubilder und Vorgänge dienstbar gemacht. Oft wird sie dann als illustratives szenisches Bild nur lose der dramatischen Führungslinie angehörend, im Spielorganismus völlig anders gearteten Sonderwirkungen gegenüber zur besonderen Kontrastgestaltung benutzt, wodurch neben den übrigen szenischen Formungen und Gestaltungselementen eine wenn auch äußerliche Bestimmung, Durchführung und Steigerung der Handlungsführung des Werkes erreicht wird. — Von entscheidender Bedeutung aber als Steigerungselement wird die Sakralszene als Kernstück der Oper. Sie ist damit ganz organisch aus einer nach strengen und logischen dramatischen Gesetzen aufgebauten künstlerischen Idee erwachsen und bringt die wesentlichsten Bestandteile einer konsequenten Durchbildung, Weiterführung, Entwicklung und Vertiefung der Handlung verbunden oft mit einer eingehenden Charakteristik der Personen als Träger der Situationen. Aber

nicht nur rein textlich-stofflich ruht auf ihr der Schwerpunkt. Infolge der Eindringlichkeit ihrer musikalischen Gestaltung und Formung teils als großer Einzel-, Duett-, Terzett- und Ensembleszene mit ihren freien Gestaltungsprinzipien, teils als Chorszene mit Eingang solistischer Sonderwirkungen wird sie mit ihren wesentlichen Steigerungsmomenten oft zum Gipfelpunkt eines Aufzuges im Gefüge der Oper.

Ein Überblick über die gesamte Opernproduktion der Frühoper des 19. Jahrhunderts zeigt, daß der Sakralszene als berechtigtes, anerkanntes Wirkungselement besonders im Opernfinale eine bedeutsame Stellung zugewiesen ist. Hier weitet sie sich in ihrer szenischen und musikalischen Struktur unter Aufbietung und Zusammenfassung mannigfaltigster eindrucks- und wirkungsvollster Kräfte und Einzelwirkungen als dramatisch-musikalischer Höhepunkt im Spielorganismus aus. Dabei kommen bei freien persönlichen Gestaltungsprinzipien der Komponisten in der Vielheit der Kräfte besonders eindrucksvolle Bläser- und Streicherwirkungen, (teils solistisch herausgearbeitet, teils konträr, teils im Zusammenklang gestaltet, wobei die Streicher oft die von den Bläsern gehaltene Hauptmelodik umspielen), Melodik mit choralem Charakter, Melodik von weitgeschwungener, leicht eingängiger Art und Wirkung, Melodik von schlichter, weicher wenn auch von ekstatischer Glut getragener religiöser Färbung, prägnant punktierte Achtelmelodik oft bei Abschlußsakralszenen von Opern, die eine Aneinanderreihung von Schaubildern gleichen, Hauptmelodien, die durch Wiederholung eine besondere Eindringlichkeit und Steigerung erreichen, gewählte, ganz auf den sakralen Ausdruck gestellte Harmonisierung, häufiger Wechsel der Harmonik mit eindringlicher Spannung und Sprache, häufige Veränderung auch der Tonartensphären, typisch gleichrhythmisch-harmonische Satzweise, Streben nach Wohlklang, typische dynamische Kontraste, große immer wiederkehrende und immer wieder neu ansetzende zur letzten Zusammenfassung in der Zustandsschilderung hindrängende Crescendowirkungen, charakteristische, prägnante, oft teilweise punktierte Rhythmik, Tremolowirkungen zur Illustrierung der Situationen, charakteristische Unisonowirkungen, um Eindringlichkeit zu schaffen, akzentuierte kompakte Akkordmassen, bedeutende instrumentale Wirkungen mit Übernahme oft der Melodik der Solostimmen und des Chores, sakrale Erinnerungs- und Leitmotivik als technische Mittel einer erhöhten Zusammengehörigkeit und Einheitlichkeit und der letzten Zusammenfassung des Sakralen im Spielorganismus überhaupt, besondere Akzentuierungen am Schluß der Szene durch Timpaniwirkungen und kleinere Intermezzi zum Einfangen der dramatischen Spannung, zur besonderen Geltung. Hinzu tritt noch als klanglich-dynamische Endsteigerung ein großer Aufwand von stimmlichem Material (Solo, Ensemble und besonders Chorwirkungen). Fast jeder Komponist greift im musikalisch-dynamisch-klanglichen Aufbau der Abschlußsakralszene auf die

Chormasse als vokale Massenwirkung zurück. Die Einteilung in viele kleine Einzelgruppen, eine Gegenüberstellung zu solistischen- oder Ensemblewirkungen (letztere teils unisono, teils in polyphoner, teils in gleichrhythmisch-harmonischer Arbeit), Kontrastwirkungen ganzer Chöre (z. B. allgemeiner Chor mit Orchesterbegleitung oft bis zur Sieben- und Achtstimmigkeit ausgebaut gegen himmlischen Chor, vor allem mit Harfenwirkungen, Orgel und Glocken oder Mönchschor (a capella oder unisono) oder Priesterchor (archaistisch, mit teilweise lateinischem Text) sind damit gegeben. Alle diese Elemente der Abschlußsakralszene greifen schließlich ineinander, erscheinen in der Gleichzeitigkeit des Übereinander und bedingen ein eindrucksvolles szenisches Schlußbild, das nur wenig äußere Handlungselemente aufnimmt und letzten Endes die Zustandsschilderung abgibt. — Neben die kleineren Sakralszenenbestandteile- und abschnitte von untergeordnetem Charakter, die nur mit zur Gliederung und Formung des undramatischen Finales, zur Vergrößerung der Massenwirkung innerhalb des Finales herangezogen werden und auf besondere Kontrastwirkung rechnen, finden nun derartige aufgebaute Abschlußsakralszenen einerseits in Opern, die durch eine effektvolle, auf heterogene, prunkvolle Szenen abzielende und durchgeführte Handlung gekennzeichnet sind, ihre Stellung. Im Reigen dieser Glanzstücke und Prunkbilder gibt die Sakralszene unter Ausnutzung eines großen technischen Orchesterapparates und unter glänzendem Aufwand von vokalen Kollektivwirkungen in größtmöglichster Gestaltungskraft das illustrativeste und dekorativeste Schlußbild eines Aktes oder der Oper überhaupt ab. Dazu gehören auch oft die Abschlußsakralszenen von Opern, die einen glücklichen Schluß bevorzugen. — Andererseits aber treten sie in Opern, die durch eine bestimmte künstlerische Idee ihre Handlungsführung und Entwicklung erfahren, als Schlußbilder aller formbestimmenden auf die Entstehung des Werkes einwirkender Ausdruckselemente in Erscheinung, die gänzlich in der Gesetzlichkeit der Grundidee verankert sind und auf denen textlich und musikalisch das Schwergewicht des Spielgeschehens ruht. Und zwar bedingen sie dann letzten Endes die konsequenteste Durchführung und Durchbildung der leitenden Idee, in der romantischen Oper vor allem der Erlösungsidee, die Zusammenfassung der Handlung zu dem dramatisch-musikalischen Kulminationspunkt des Opernganzen und die Widerspiegelung des Grundcharakters und der Grundstimmung des Sakralen im jeweiligen Spielgeschehen überhaupt.

## Quellen und Literaturnachweise.

### Textbücher (Reclam etc. mit Einleitungen), Klavierauszüge und Partituren der behandelten Opern.

H. Abert: „Gesammelte Schriften und Vorträge". Halle 1929.
— „K. M. von Weber und seine Stellung in der modernen Kultur." Deutsche Rundschau 1926.
— „Robert Schumann." Berlin 1917.
G. Adler: „Handbuch der Musikgeschichte." Frankfurt a/M. 1924.
W. Altmann: „Meyerbeer Forschungen." S. I. M. G. IV, Heft 3.
A. Aubert: „Runge und die Romantik." Berlin 1909.
O. Bie: „Die Oper." Berlin 1913.
P. Bekker: „Das Operntheater." Leipzig 1931.
— „Die Opernszene." II. Bd. der gesammelten Schriften (Klang und Eros). Leipzig 1922.
W. Brecht: „Heinse und der aesthetische Immoralismus." Berlin 1911.
E. Bücken: „Der heroische Stil in der Oper." Leipzig 1924.
W. Dahms: „Schubert." Berlin 1912.
E. Danzig: „Heinrich Marschner in seinen minder bekannten Opern und Liedern." Leipzig 1890.
O. E. Deutsch: „Franz Schubert." Die Dokumente seines Schaffens. München 1905/13.
P. H. Reymond-Duval: „La musique romantique en Allemagne." 1815 bis 1837. Dijon 1914.
M. Ehrenhaus: „Die Bedeutung der deutschen Romantik für das moderne Musikdrama." D. M. IV.
Ellinger: „E. T. A. Hoffmann. Sein Leben und seine Werke." Hamburg 1894.
O. Floeck: „Die Elementargeister bei Fouqué und anderen Dichtern der romantischen und nachromantischen Zeit." Heidelberg 1909.
„Fr. von Flotows Leben" von seiner Witwe. Leipzig 1892.
Albertine de la Motte Fouqué: „Briefe Hoffmanns an Friedrich Baron de la Motte Fouqué." Berlin 1814.
H. Gaartz: „Die Jugendopern Heinrich Marschners." Diss. Leipzig 1913.
W. Glawe: „Die Religion Friedrich Schlegels." Berlin 1906.
E. Glöckner: „Studien zur romantischen Psychologie der Musik." Diss. München 1909.
K. Goedecke: „Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung." Bd. VI, 2. Aufl. Leipzig 1898.
K. Grunsky: „Das Christusideal in der Tonkunst." Leipzig 1920.

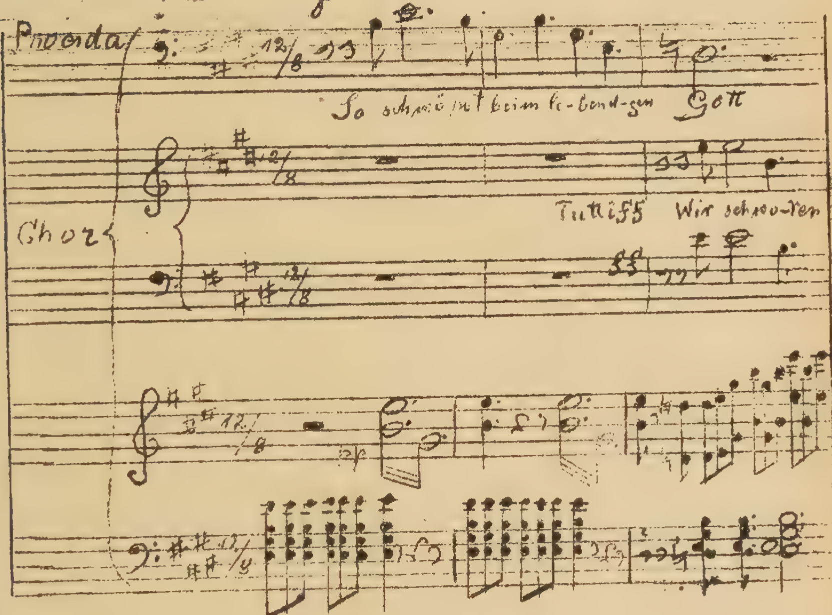
O. Hachtmann: „Graf Soden als Dramatiker." Diss. Göttingen 1902.
E. Hanslick: „Moderne Oper." IV. Berlin 1888.
R. Hänsler: „P. J. von Lindpaintner als Opernkomponist." München Diss. 1928.
W. Harich: „E. T. A. Hoffmann." Berlin 1920.
O. Hartwich: „Richard Wagner und das Christentum." Leipzig 1903.
R. Haym: „Die romantische Schule." Berlin 1914.
W. Hilbert: „Die Musikaesthetik der Frühromantik." Remscheid 1911.
E. T. A. Hoffmann: Gesamtausgabe von Walter Harich, 12 Bde. Weimar 1924.
Rich. Hohenemser: „Welche Einflüsse hatte die Wiederbelebung der älteren Musik im 19. Jahrhundert auf die deutschen Komponisten?" Leipzig 1900.
Hölderlin: Historisch-kritische Ausgabe von N. von Hellingrath. München und Leipzig 1913.
R. Huch: „Ausbreitung und Verfall der Romantik." Leipzig 1902.
E. Istel: „Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland." Leipzig 1909.
— „Das Libretto." Berlin 1915.
— „Das Kunstwerk Richard Wagners." 1918.
— „Aus Marschners produktivster Zeit." Briefe des Komponisten und seines Dichters E. Devrient. Süddeutsche Monatshefte. 1910.
— „Die komische Oper." Stuttgart 1906.
— „Das Buch der Oper." Berlin 1920.
F. W. Jähns: „K. M. von Weber in seinen Werken." Berlin 1871.
W. Jost: „Von L. Tieck zu E. T. A. Hoffmann." Frankfurt a/Main 1921.
J. Kapp: „Giacomo Meyerbeer." Berlin 1920.
Koch: „E. T. A. Hoffmann." 1889.
P. Koldewey: „Wackenroder und sein Einfluß auf Tieck." Leipzig 1904.
E. von Komorzynski: „Neues zur Entstehungsgeschichte des Freischütztextes." Neue Musikzeitung, 25. Jahrgang, Nr. 22.
R. Köpke: „L. Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters." Leipzig 1855.
S. Krebs: „Ph. O. Runges Entwicklung unter dem Einflusse von L. Tieck." (Wetz Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Bd. I, Heft 4. Heidelberg 1909.)
H. Kretschmar: „Geschichte der Oper." Leipzig 1919.
E. Kroll: „Über den Musiker E. T. A. Hoffmann." Z. f. M. IV.
— „K. M. von Weber." Z. f. M. 1926, Heft 9—10.
— „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan." Berlin 1923.
A. von Lauppert: „Die Musikaesthetik Wilh. Heinses." Diss. Greifswald 1912.
H. J. Moser: „Geschichte der deutschen Musik." Stuttgart und Berlin 1926.
H. von Müller: „Das Kreislerbuch." Leipzig 1903.
— „E. T. A. Hoffmann im gewöhnlichen und brieflichen Verkehr." Berlin 1912.
— „Fragmente einer Biographie E. T. A. Hoffmanns." Berlin 1914.
— „E. T. A. Hoffmanns Tagebücher und literarische Schriften." Berlin 1915.
— „Zwei unvollendete Singspiele E. T. A. Hoffmanns." D. M. III. I. Quartal.
G. Münzer: „Heinrich Marschner." Berlin 1901.
H. Nehrkorn: „Heinse und sein Einfluß auf die Romantik." Diss. Göttingen 1904.
O. Neitzel: „Führer durch die Oper des Theaters der Gegenwart." Leipzig 1890/93.
W. Niemann: „Die musikalische Renaissance des 19ten Jahrhunderts." Leipzig 1911.
Novalis Werke. Herausgegeben von J. Minor. Jena 1907. 4 Bde.
J. Petersen: „Wesensbestimmung der deutschen Romantik." Leipzig 1926.
W. Pfeiffer: „Fouqués Undine." Diss. Heidelberg 1902.

Benno Bardi Poswiansky: „Flotow als Opernkomponist." Königsberg Diss. 1924.
E. A. Regener: „Tieck Studien." Diss. Rostock 1903.
W. H. Riehl: „Musikalische Charakterköpfe." 3 Bde. Stuttgart u. Augsburg 1853/61.
H. Riemann: „Opernhandbuch." Leipzig 1887/93.
W. Roch: „Ph. O. Runges Kunstanschuung und ihr Verhältnis zur Frühromantik." Straßburg 1909.
Rich. Rödel: „Heinse, sein Leben und seine Werke." Diss. Leipzig 1893.
A. Sandberger: „Rossiniana." Z. f. M. IX.
K. Schaeffer: „Die Bedeutung des Musikalischen und Akustischen in E. T. A. Hoffmanns literarischem Schaffen." Marburg 1909.
A. Wilh. von Schlegel: „Rezensionen in der Literaturzeitung." Jahrg. 1796/97.
Fr. v. Schlegel: „Europa." 1803.
A. Wilh. und Fr. v. Schlegel: „Athenäum." Berlin 1798—1800.
E. Schmitz: „Das Madonnenideal in der Tonkunst." Leipzig 1920.
F. Schönebeck: „Tieck und Solger." Diss. Berlin 1910.
H. Schultz: „Vesque von Püttlingen." 1928.
J. Simon: „Faust in der Musik." Berlin 1906, in D. M. Bd. 21.
L. Spohr: „Selbstbiographie." 1860/61. (Kassel und Göttingen).
A. Stockmann: „Die jüngere Romantik." München 1923.
H. Stöcker: „Zur Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts." Palaestra, Bd. 26.
A. Stübing: „Fr. Hebbels Dramen als Opern." Diss. Rostock 1911.
L. Tiecks Schriften. Breslau 1828—46.
L. Tieck und die Brüder Fr. und A. W. v. Schlegel, Briefe. Frankfurt a/Main 1930.
Wackenroder: „Werke und Briefe." 2 Bde. herausgegeben von Fr. v. Leyen.
H. v. Waltershausen: „Der Freischütz." 1920.
R. Wagner: „Das Kunstwerk der Zukunft." Leipzig 1850.
O. Walzel: „Deutsche Romantik." Leipzig 1918.
R. Wassermann: „Ludwig Spohr als Opernkomponist." D. M. 1910/11.
K. v. Weber: „Webers Reisebriefe an seine Gattin." Leipzig 1866.
M. M. v. Weber: „K. M. v. Weber." Ein Lebensbild. Leipzig 1864/66.
K. M. v. Weber: „Sämtliche Schriften." Berlin und Leipzig 1908.
O. Weibel: „Tiecks Renaissancedichtung in ihrem Verhältnis zu Heinse und C. F. Meyer." 1925.
M. E. Wittmann: „Marschner." Leipzig 1897.
Wölfflin: „Studien zur Literaturgeschichte." Michael Bernays gewidmet von Schülern und Freunden. Hamburg und Leipzig 1893.
M. Zenger: „Geschichte der Münchener Oper." München 1923, herausg. von Kroyer.

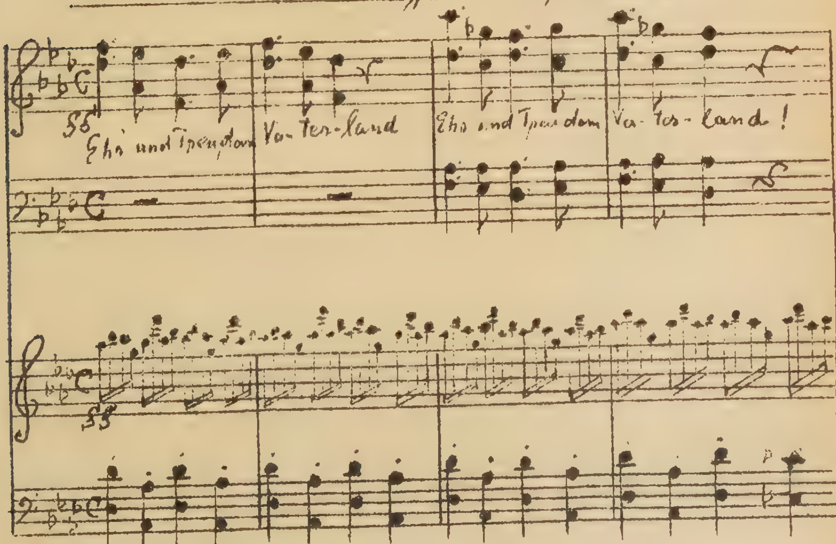
Aus „Sicilianische Vesper" von J. P. v. Lindpaintner.

Zu III. Schwurszenen, Schwerter u. Bannerweihen.

Andante con fuoco

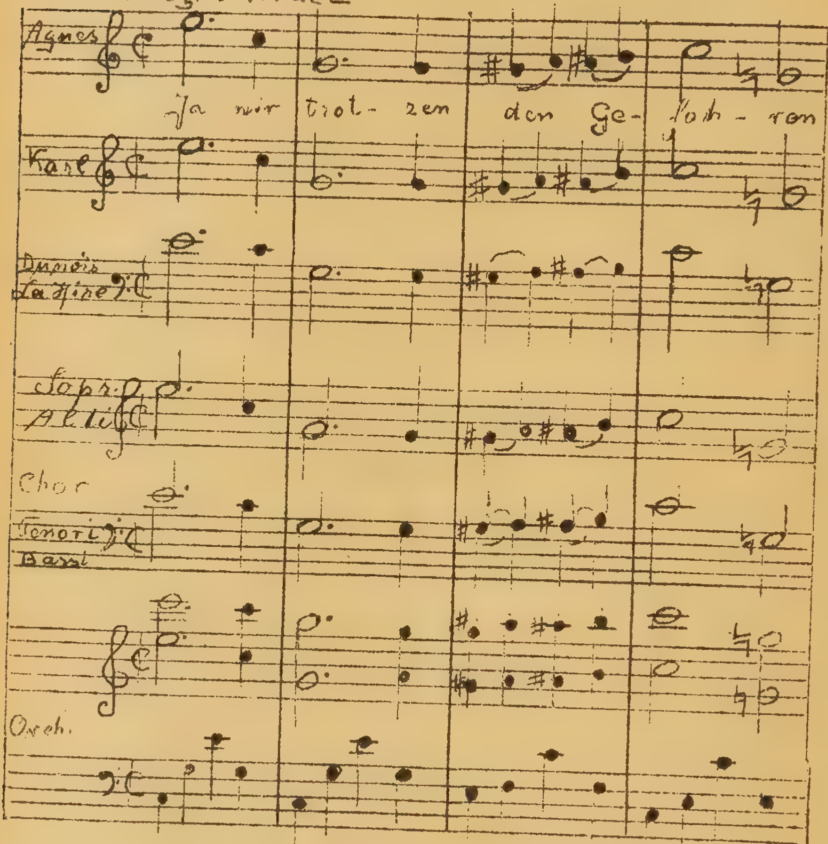



Aus „Lichtenstein" von J. P. Lindpaintner.



Aus „Johanna d'Arc" von Julius von Hoven.

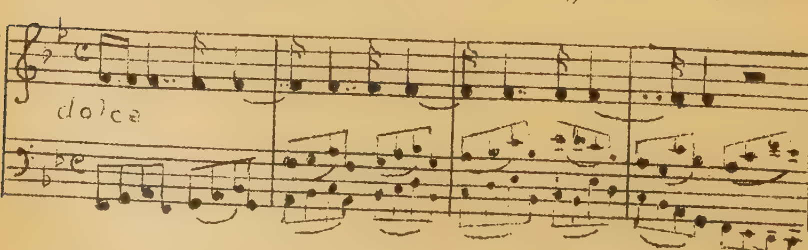
Allegro vivace



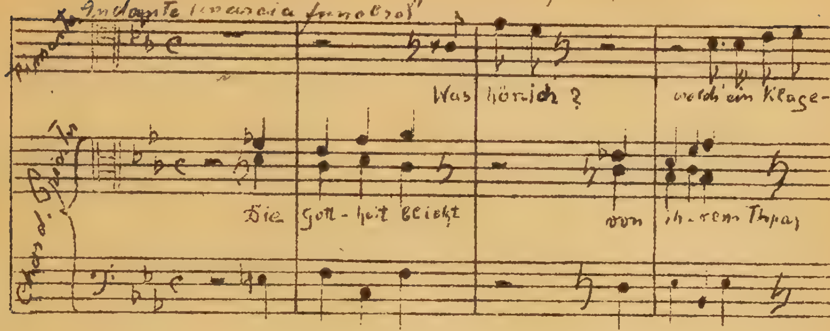

Zu: Feierliche Aufzüge

aus: „Sicilianische Vesper" von J. P. v. Lindpaintner

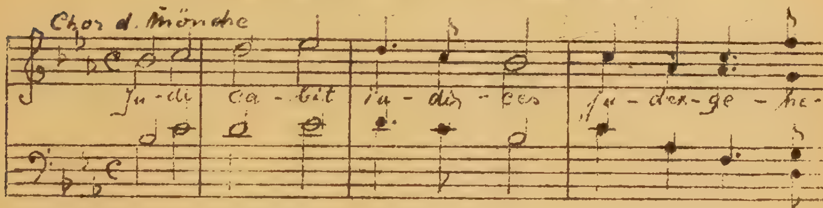
Andante religioso



## Aus „Timantes" von J. P. Lindpaintner.

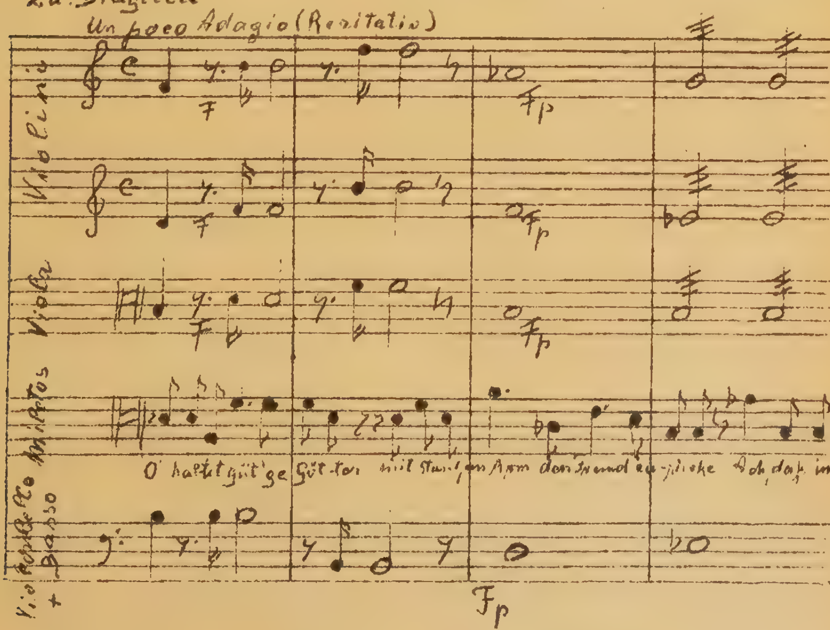



## Aus „Tannhäuser" von Mangold.

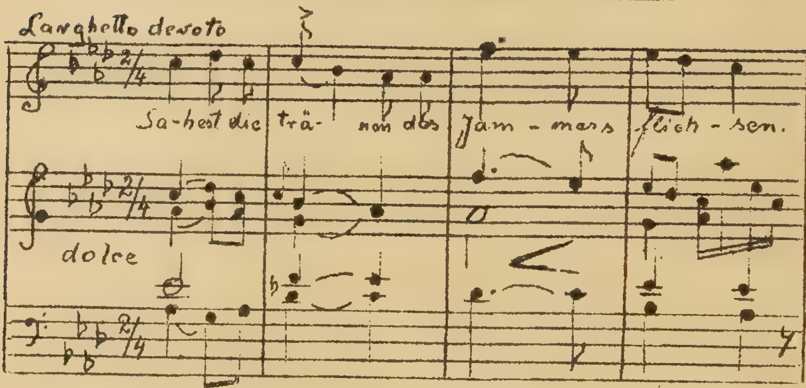



## Aus „Bürgschaft" von Blumenröder.

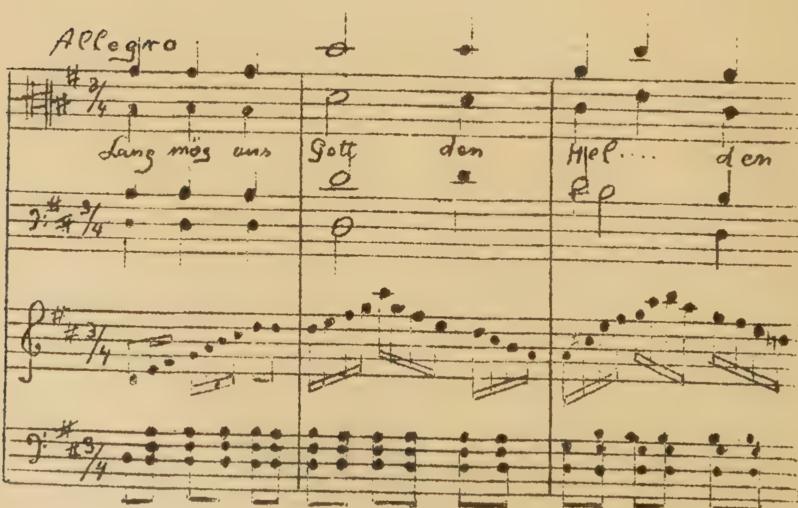
Zu: Bittgebete



## Aus „Feodora" von Schmidt.



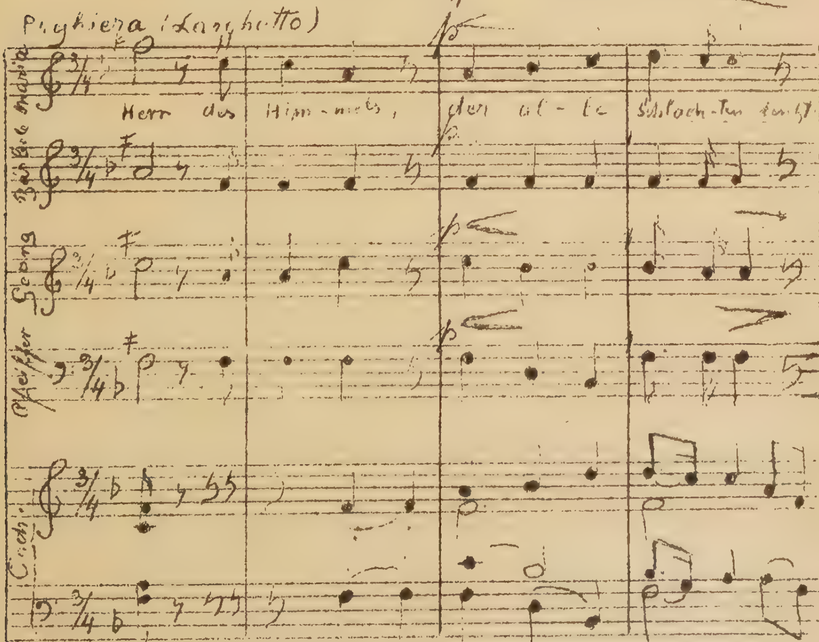

## Aus „Agnes Sorel" von Gyrowetz.



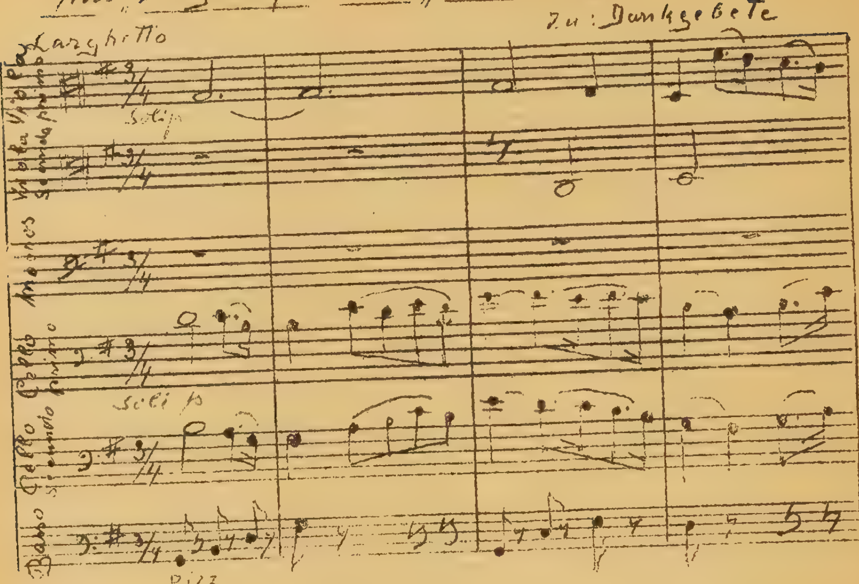
Aus H. Dorus „Rolandsknappen."



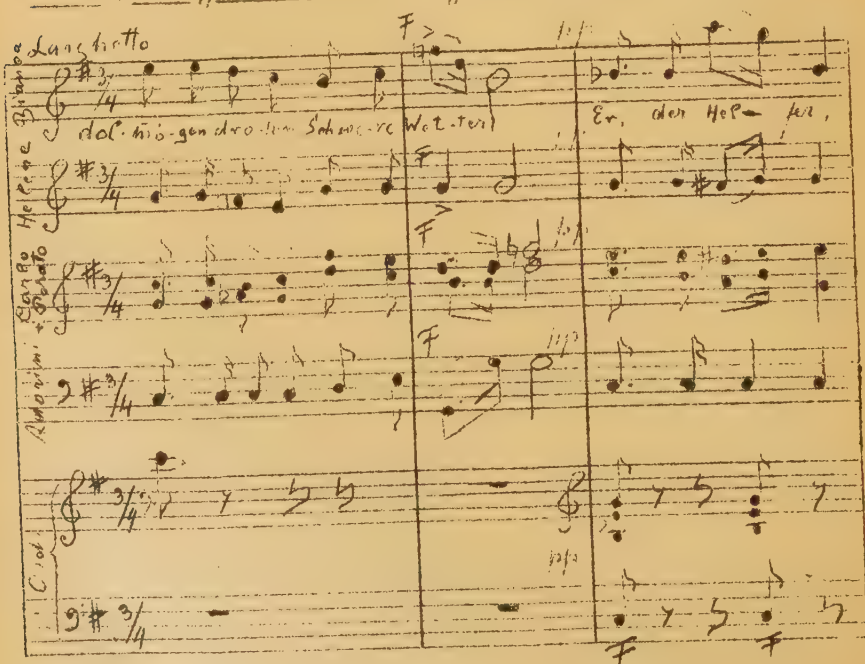

Aus „Lichtenstein" von J. P. v. Lindpaintner



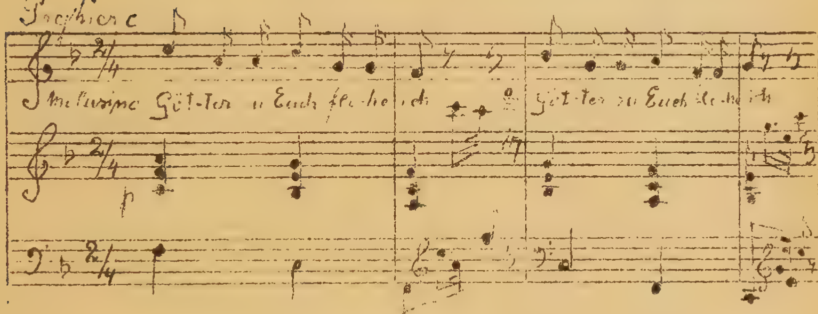
Aus „Bürgschaft" von Blumenröder.




Aus „Die Genueserin" von J. P. Lindpaintner.



Aus „Alarich und Melusine" v. Freudenthal.

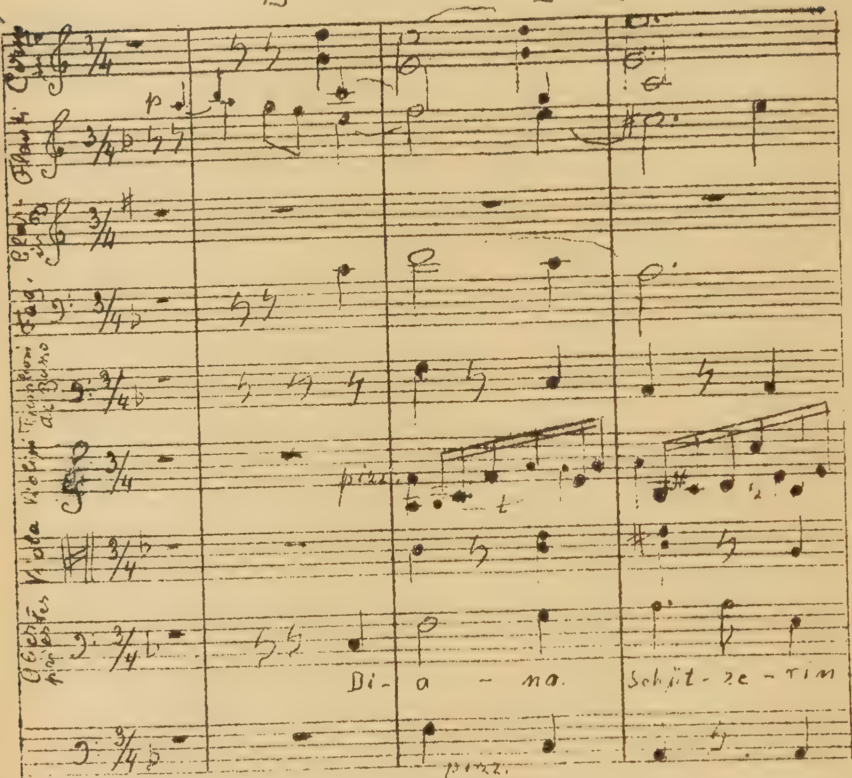



Aus „Timantes" von J. P. von Lindpaintner



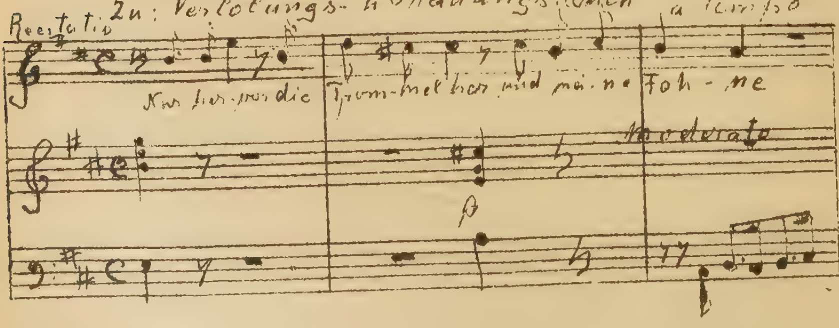
Aus „Timantes" von J. P. v. Lindpaintner.

zur Hymne Lob- u. Festgesänge.




Aus „Lichtenstein" von J. P. Lindpaintner.

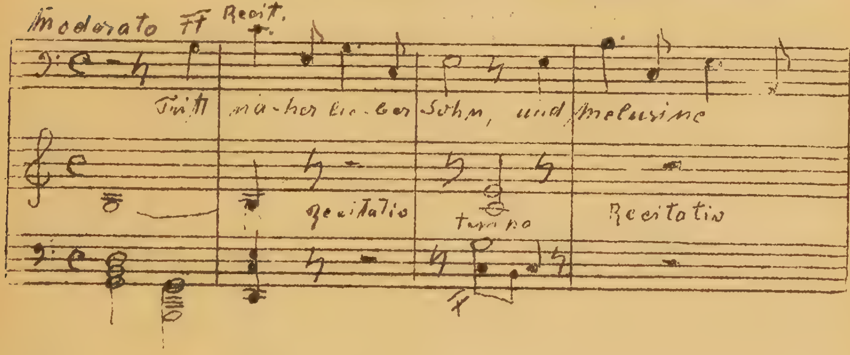
Zu: Verlobungs- u. Trauungsszenen



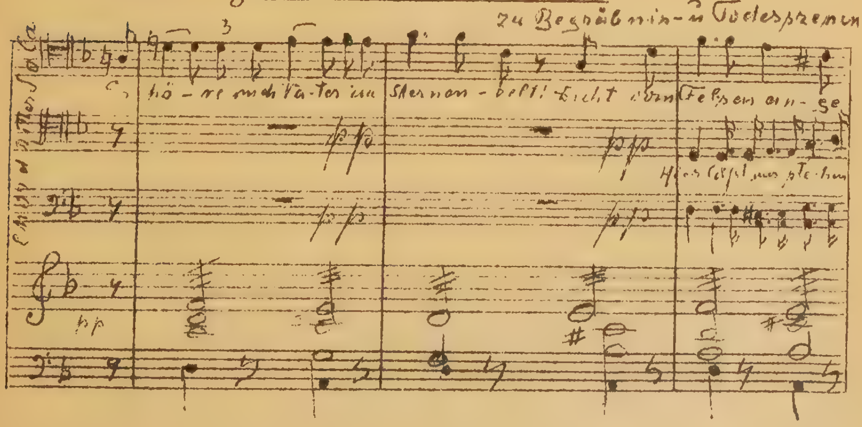
Aus: „Johanna d'Arc" von Vesque v. Püttlingen.



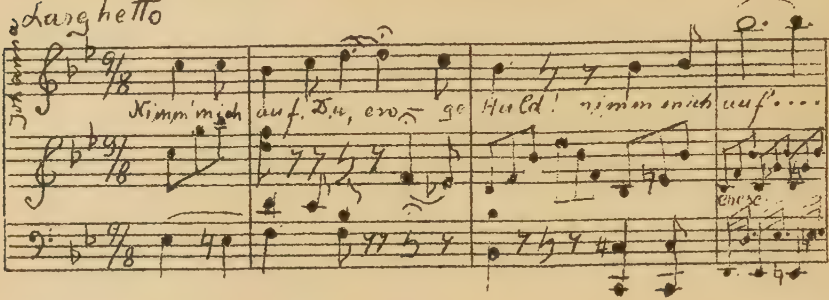

Aus: „Ulrich und Melusine" von Freudenthal.



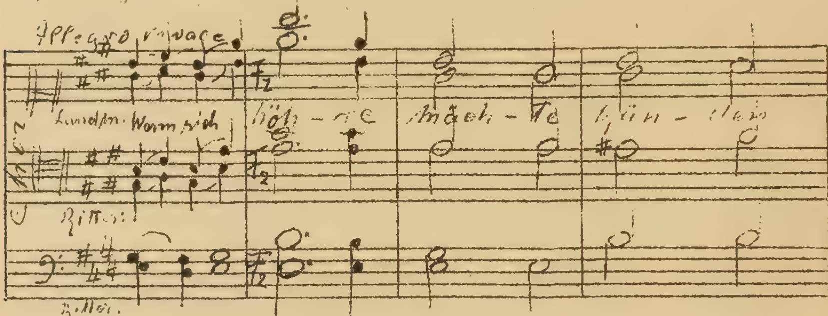

Aus: „Genoveva" von Huth.



Aus: „Johanna d'Arc" von J. P. Lindpaintner.



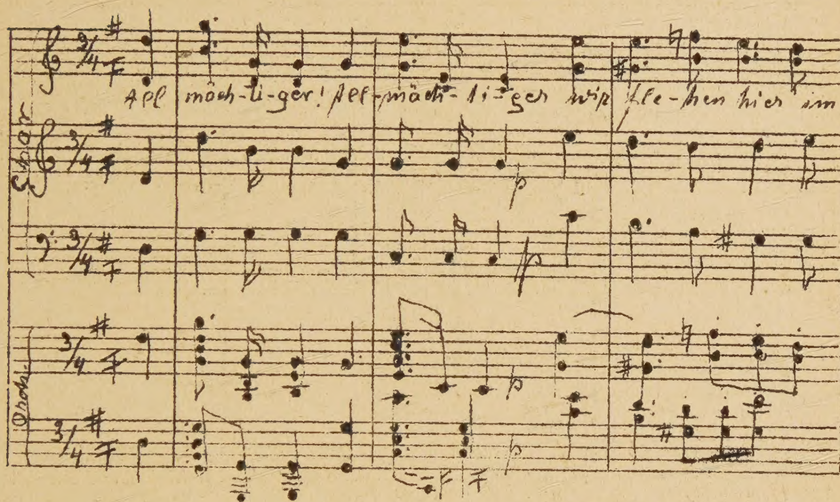

Aus: „Melusine" von Kreutzer



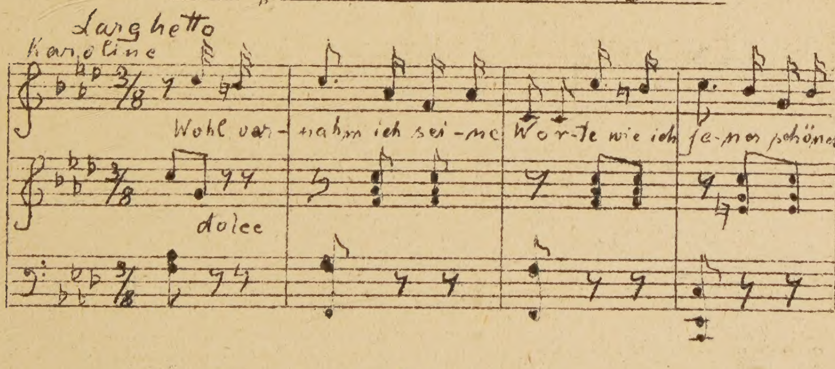

Aus: „Rübezahl" von Müller.



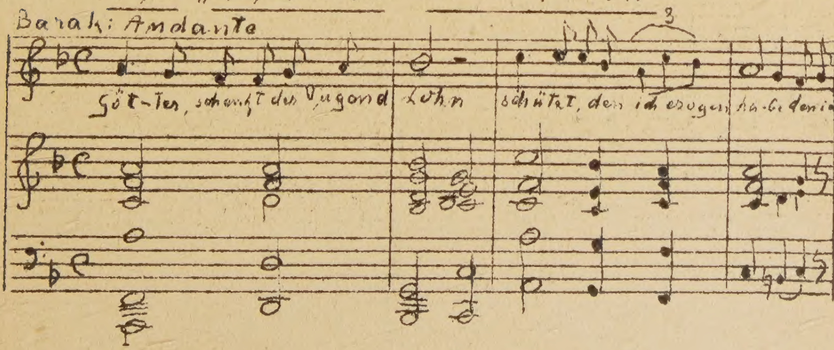
Aus: „Vampyr" von J. P. v. Lindpaintner.



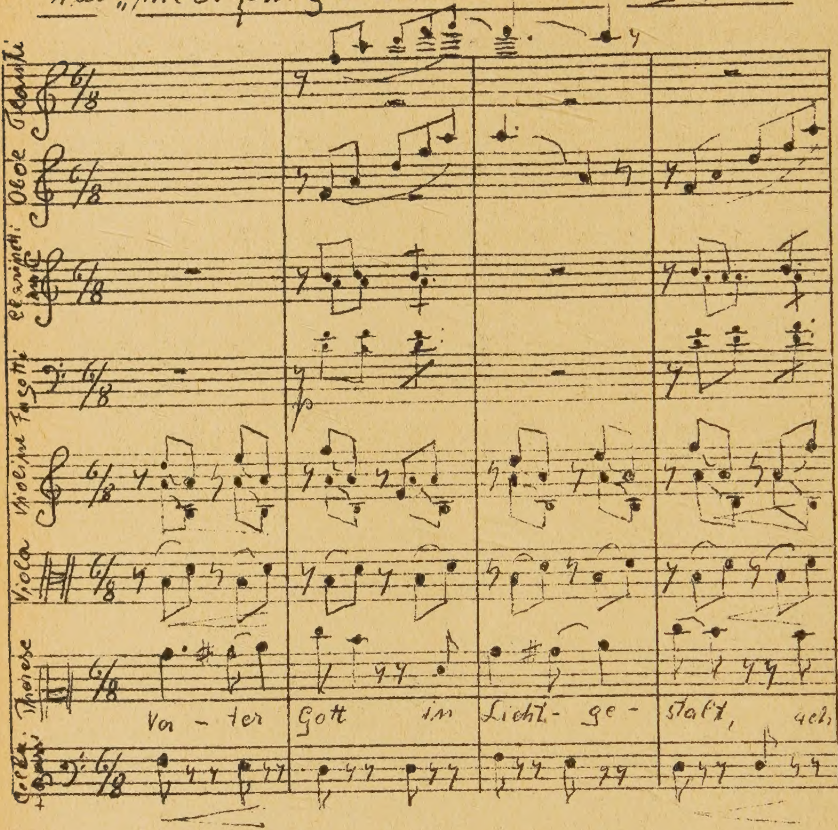

Aus: „Nachtwandlerin" von Blum.



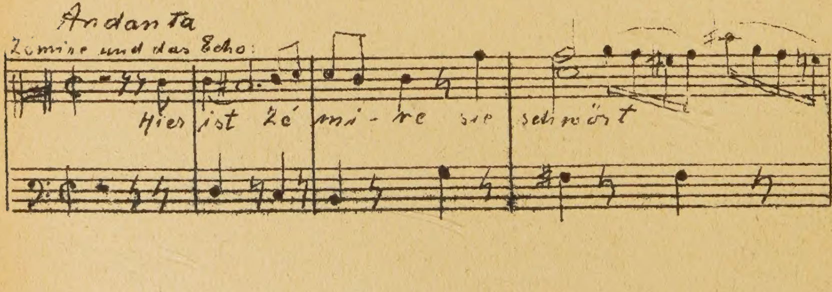

Aus „Turandot" von Hoven.



Aus „Meerkönig und sein Liebchen" v. Böhmer.




Aus: „Zémire und Azor" von Grétry.



## Vita.

Ich, Ernst Alfred Slanina, evangelisch, bin geboren am 10. November 1909 in Münster (Westf.) als Sohn des Reichsbahnobersekretärs Anton Slanina und seiner Ehefrau Hulda geb. Oesterhoff. Meine Schulbildung erhielt ich in Münster, wo ich das Schillergymnasium von Ostern 1919 bis Ostern 1928 besuchte. Am 15. Februar 1928 bestand ich die Reifeprüfung und studierte dann neue Sprachen (Englisch, Französisch) und Musikwissenschaft. Gleichzeitig betrieb ich Turnen und Sport und legte am 21. Februar 1930 das Turn- und Sportlehrerexamen ab. Ich habe zwei Semester in Münster, das dritte in Berlin und die übrigen nach einem Besuch der Faculté des lettres in Dijon wiederum in Münster studiert. Meine Lehrer in Berlin waren die Herren Professoren, Dozenten und Lektoren Brandl, Gamillscheg, Gautier, Groethuysen, Leschke, Meißner, Oliver-Henrion, Rieffert, Rupp, Schering, in Münster die Herren Professoren, Dozenten und Lektoren Ahrens, Decroos, Ettlinger, Fellerer, Greving, Heinermann, Hielscher, Janßen, Kabitz, Keller, Koppelmann, Korte, Lerch, Mason, Meyer, Rosenmöller, Volbach, Wagner, Wiese. Ihnen allen bin ich zu Dank verpflichtet, besonders aber Herrn Prof. Dr. Karl Gustav Fellerer, der mir zur vorliegenden Arbeit die Anregung gab, immerwährend mir gütigste Förderung zuteil werden ließ und mit seinem Rat mir zur Seite stand.